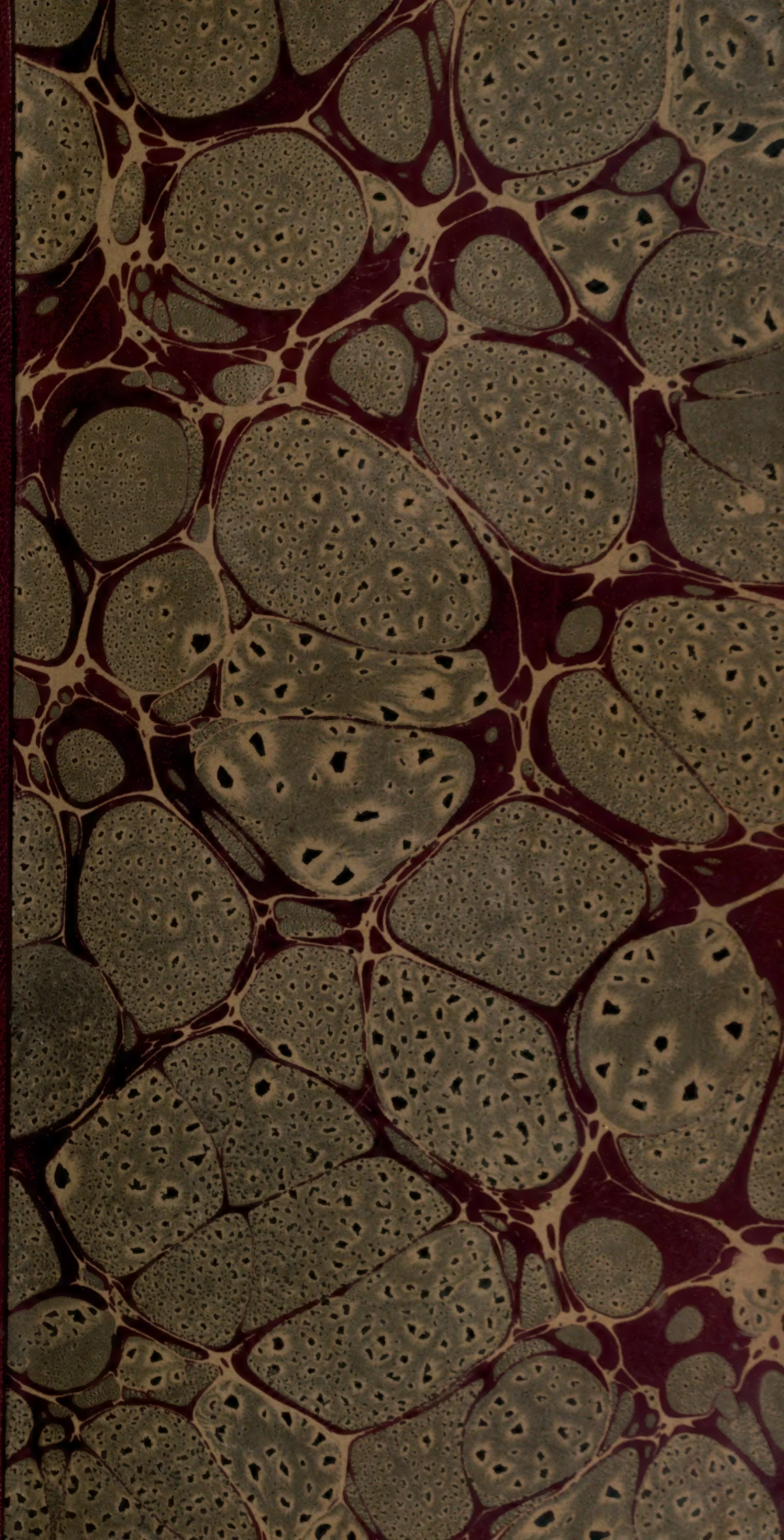






LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : ***JULES COMTE***



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

N
2
R4
t.4



1056809

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome IV. *Juillet-Décembre 1898.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



RUBENS

AU CHATEAU DE STEEN[1]



Dans tous les paysages de Rubens, des figures et des animaux, toujours placés au bon endroit, et très vivants dans leurs allures, achèvent de caractériser la signification de chaque œuvre ou relèvent la tonalité générale par quelque note piquante : le jaune clair d'une vache, le blanc d'un cheval, le bleu ou le rouge vif d'une jupe. Ce sont, par exemple, dans la *Matinée* du Louvre, des hommes qui scient un arbre, un oiseleur qui veille à ses filets, tandis qu'un cavalier et deux dames,

[1] Voir le numéro du 10 mars 1898, t. III, p. 203.

à demi cachés par des buissons, guettent la capture des passereaux qui volent dans cette direction. Parfois, comme dans le *Paysage avec un troupeau de brebis*, qui appartient à lord Carlisle, le maître, désireux de faire mieux ressortir la sauvagerie du motif qu'il a choisi, se contente d'y mettre une seule figure, celle d'un pâtre appuyé sur sa houlette et entouré de son petit troupeau. Mais d'habitude il est porté par son tempérament à multiplier les personnages de ses compositions pittoresques. Dans un *Paysage à l'Arc-en-ciel*, dont le musée de l'Ermitage et celui du Louvre possèdent deux répétitions légèrement modifiées, le premier plan est occupé par un grand gaillard à la chevelure abondante qui, couché par terre, regarde tendrement une blonde de robuste carrure reposant près de lui, tandis que non loin de là, près d'un autre couple amoureux, un autre berger s'apprête à jouer de sa flûte rustique. En même temps que l'exécution de ces deux tableaux dénote une époque un peu antérieure, le site représenté semble un souvenir de l'Italie et comme une transposition flamande d'œuvres connues de Giorgione ou de Titien. En revanche, c'est bien la silhouette de Steen que nous retrouvons au musée de Vienne dans une scène assez leste, très spirituellement indiquée sur un petit panneau à peine couvert d'un léger frottis de pâles colorations. On dirait un de ces *Jardins d'amour* que Rubens avait peints un peu auparavant. Dans une prairie en vue du château, des cavaliers de galante humeur poursuivent ou lutinent à l'envi de jeunes dames élégamment vêtues. Un peu à l'écart, un couple plus réservé observe leurs ébats, et d'accord avec M. Max Rooses, nous croyons que dans ces deux personnages il convient de reconnaître Hélène en riche costume, un éventail à la main, toujours jeune et pimpante, à côté de son époux qui, travaillé par la goutte, n'a pu se traîner jusque-là qu'à l'aide de la canne sur laquelle il est appuyé. Mais peut-être ne doit-on voir qu'une composition imaginée de toutes pièces dans cet ouvrage qui, s'il était emprunté à la réalité, donnerait une idée assez étrange des hôtes de Steen et des divertissements un peu risqués auxquels ils se seraient livrés sous les yeux mêmes des châtelains.

Ce n'est pas non plus de la réalité seule que s'est inspiré Rubens dans la *Danse de villageois*, désignée au catalogue du musée de Madrid sous le titre de la *Ronda*, et les costumes de fantaisie aussi bien que les types des personnages et le décor semi-italien où ils se meuvent, suffiraient à le prouver. En tout cas, s'il a tiré de sa mémoire ou de ses carnets d'étude quelques-uns

des éléments de cette composition, l'artiste les a librement mis en œuvre et complétés en n'obéissant qu'à son caprice. La donnée est des plus pittoresques et ces huit couples de danseurs qui, pour tout orchestre, se contentent du pipeau grossier dans lequel souffle à pleines joues un musicien perché entre les branches d'un arbre, décrivent dans leur ronde une courbe d'un dessin très heureux. Sous des arceaux formés par les mouchoirs que deux de



Le chateau de Steen

Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après Rubens.

ces couples tiennent suspendus au-dessus de leurs têtes, les autres défilent en se baissant. Entraînés par la violence du tourbillon, deux autres ont lâché prise et s'efforcent de se ressaisir, pendant que leurs compagnons s'étreignent ou cherchent à s'embrasser. L'arabesque à la fois flottante et rythmée que forment tous ces groupes est, dans son ensemble, pleine de grâce et de joyeux entrain. Malgré tout, pourquoi ne pas le dire, la vue de l'original ne répond guère à l'idée qu'on peut s'en faire d'après les photographies. Les bleus verdâtres des arbres et des fonds rehaussent, il est vrai, la fraîcheur

des carnations, et çà et là bien des détails sont charmants. Mais deux des bleus assez crus et un rouge un peu opaque dans les vêtements, détonnent et tranchent d'une façon désagréable sur l'ensemble. La facture elle-même, du reste, ne montre ni la sûreté ni la spirituelle décision qu'on est en droit d'attendre de Rubens peignant une pareille scène, surtout à cette époque de sa vie.

Au contraire, par la fougue et le prodigieux élan qu'il y a mis, par les séductions de la couleur aussi bien que par la force expressive de l'exécution, la *Kermesse* du Louvre est un des chefs-d'œuvre du maître. Plus d'une fois sans doute, à Steen ou dans les environs, Rubens, épris comme il l'était de toutes les libres expansions de la vie, avait été témoin de ces ripailles villageoises dont il retrace ici la trop fidèle image. L'existence du paysan n'est cependant ni large ni facile ; mais vienne pour lui l'occasion d'interrompre le cours régulier de son travail, un mariage, un baptême, ou même parfois un enterrement, alors, pour se conformer à des usages dont tous les pays et toutes les époques de l'humanité nous offrent l'exemple, le plus économe devient prodigue et le plus frugal s'abandonne sans mesure à tous ses appétits. Il faut, en particulier, avoir vu une kermesse flamande pour comprendre tout ce qu'un peuple naturellement laborieux et paisible peut à certains moments montrer de dévergondage et de brutale effronterie dans la satisfaction des plaisirs les plus grossiers. Le spectacle de pareils excès a toujours vivement frappé les étrangers, et dans une lettre qu'il adressait d'Anvers, à cette époque [1], à Philippe IV, son frère, l'archiduc Ferdinand lui parle avec dégoût de ces scandales de la kermesse dont il vient d'être le témoin « chacun mangeant et buvant jusqu'à l'ivresse complète, car c'est le complément obligé de toutes les fêtes en ce pays. Il est certain qu'ils vivent à ce moment comme des brutes ».

C'est comme un résumé de toutes les ardeurs, de toutes les soûleries combinées de la gourmandise, de l'ivrognerie et de la luxure que nous avons sous les yeux dans le tableau du Louvre. La fête qui motive cet impudent étalage n'a cependant que trop duré et le calme paysage qui sert de cadre à ses dernières convulsions, semble protester lui-même contre la prolongation de pareilles débauches. Sur un ciel doux et léger se détache la paisible silhouette

[1] (26 août 1639).

du hameau voisin et de son modeste clocher ; des cultures variées déroulent leurs sillons au versant d'une colline où un pâtre garde ses brebis, tandis qu'à côté, des moissonneurs mettent en gerbes des blés coupés. Mais si les gens posés ont repris leur travail habituel, les enragés ne veulent pas encore lâcher pied, et affranchis de toute contrainte, ils s'abandonnent à leur frénésie. Ce n'est plus du plaisir, en effet, c'est de la furie. Sans s'inquiéter du pro-



LA RONDA

Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après le tableau de RUBENS (musée du Prado).

chain, chacun se montre tel qu'il est, et dans ce paroxysme de folie tous les tempéraments se manifestent. Ici des ivrognes professionnels, hébétés, violents ou attendris, qui ayant déjà trop bu, boivent encore ; plus loin un tumulte de braillards qui gesticulent, se disputent ou s'embrassent ; là des femmes, les mamelles au vent, allaitent leurs nourrissons, pendant que d'autres acceptent ou provoquent les assauts de galants avinés. Parmi ce tumulte, au milieu des cris discordants qui se mêlent aux sons nasillards de la musette, la danse lascive décrit sa spirale effrontée, avec des mains qui s'égarent, des bouches qui se cherchent, des corps qui se déhanchent, se cambrent ou se

tordent. Poussés par une contagion lubrique, les plus robustes de ces rustauds soulèvent en l'air leurs massives compagnes, et il faut renoncer à dire tout ce que dans ce déchaînement de bestialité, l'œil peut découvrir de postures équivoques, d'attitudes honteuses et de gestes inavouables. Et cependant, si répugnant, si immonde que soit un spectacle qui laisse bien loin derrière lui toutes les audaces et les polissonneries d'un Ostade, d'un Steen, d'un Teniers ou d'un Brouwer, l'œuvre est merveilleuse, unique en son fiévreux emportement, unique surtout par la façon dont elle a été conçue et exécutée. Avec des inflexions très compliquées, l'ordonnance générale est demeurée d'une simplicité superbe. Largement étalée vers la gauche, elle s'appuie de toute sa masse sur le cadre, pour se développer peu à peu et s'amincir ensuite jusqu'à se perdre et s'égrener dans la campagne. Sous une apparence de désordre la répartition des groupes est réglée avec art, et dans ces groupes eux-mêmes la diversité des actions s'accorde pleinement avec le caractère de la scène. Si spontanément éclose que semble une telle œuvre, Rubens l'avait préparée avec soin, et après avoir arrêté dans ses grandes lignes la disposition de l'ensemble, il en avait étudié dans plusieurs croquis les principaux détails. Ainsi qu'il le faisait de préférence, c'est sur panneau qu'il l'a peinte, dessinant d'un trait ferme tous les mouvements, poussant peu à peu l'indication très précise des figures, cherchant ensuite à étudier son effet général, ici par de vigoureux accents, là par de larges lumières ou par des demi-teintes douces et transparentes. Sa tâche amenée à ce point, d'une même allure, sans précipitation comme sans arrêt, il a pu, en laissant jouer les dessous de la préparation, poser franchement ses couleurs, sans trop les fondre, sans jamais les fatiguer, les unes amorties, diluées, les autres vives et pures, avec cette large entente de la décoration totale et ces bonheurs de contrastes ou de rapprochements qui donnent à cette bacchanale rustique l'aspect d'un grand bouquet, à la fois très diapré et très harmonieux. A ces grâces exquises, à cette science accomplie d'un peintre amoureux de son art et qui en connaît toutes les ressources, joignez, pour finir, cette exécution charmante, d'une souplesse extrême, tour à tour forte ou délicate, qui glisse ou appuie, court ou caresse, avec un à propos, une décision et une vivacité qu'aucun maître n'a possédés à ce degré. En présence d'un si merveilleux résultat vous comprendrez quels sujets d'observation et d'étude une œuvre pareille peut offrir à un artiste. Vous ne vous étonnerez donc pas qu'en dépit des saletés et des turpitudes qui s'y voient,

elle reste de tout point digne de celui qui l'a faite. Pour s'être fourvoyé un jour en ces compromettantes compagnies, son talent ne demeure pas moins celui du grand seigneur et de l'homme distingué qu'il était, élégant et spirituel, à ce point qu'un Watteau, assurément bon juge en ces matières, non content d'admirer cette *Kermesse*, en a copié plusieurs fragments et s'en est plus d'une fois inspiré. On se demande comment des choses si grossières ont pu être dites en un langage si raffiné, comment une image si bien faite pour provoquer toutes les réserves et tous les dégoûts, arrive à défier toutes les critiques. On se prendrait à douter de la valeur de ces interdictions sans appel que le goût a trop souvent l'occasion de formuler à propos des sujets où se complaît un réalisme excessif. Il est vrai que le génie seul a qualité pour de telles audaces et que là où il n'est que juste de condamner ceux qui n'ont que du talent, il convient non seulement d'absoudre Rubens, mais de le glorifier.

On le voit, par les compositions ou les études qu'il peignait pendant ses séjours à la campagne, la vie du grand artiste à Steen était loin d'être inactive. Même quand la goutte, dont les accès étaient devenus à la fois plus fréquents et plus douloureux, le clouait sur son fauteuil, il n'était pas en peine d'occuper son temps. Condamné à ne plus toucher ses pinceaux, il trouvait dans la lecture un aliment à sa curiosité qui était universelle et il continuait à entretenir la correspondance très étendue qu'il avait nouée avec les hommes les plus éminents de son époque, notamment avec son cher et fidèle Peiresc, le célèbre érudit provençal. Les deux amis ne cessaient pas d'échanger entre eux quelques menus cadeaux, des livres, des gravures, des médailles, des empreintes ou des dessins de pierres gravées. Le 16 mars 1636, Rubens avait envoyé d'Anvers à Peiresc plusieurs dessins, une copie d'un bas-relief antique représentant un épisode de la guerre de Troie, ainsi qu'un *Essai au sujet du Coloris*, qu'il nous eût été particulièrement précieux de connaître. Venant d'un tel maître on comprend l'intérêt que devait offrir ce petit traité, et s'il n'a pas été détruit, il serait fort à souhaiter qu'il se retrouvât quelque jour dans un des dépôts où ont été recueillis les nombreux manuscrits ayant appartenu à Peiresc. Ce dernier, « pour se revancher », comme il disait, adressait de son côté à Rubens plusieurs dessins et la reproduction d'une peinture antique, trouvée à Rome au commencement du XVII[e] siècle. A la date du 13 septembre 1636, Rubens, encore installé à la campagne à ce moment,

écrit de Steen à son aimable correspondant « pour s'excuser de son long silence qui n'est pas tout à fait imputable à sa paresse, et encore moins à un refroidissement de son affection. Mais voici déjà quelques mois qu'il a quitté Anvers pour se retirer dans une campagne assez éloignée, écartée de la grande route et où par conséquent il est très difficile de recevoir des lettres et d'y répondre ». En remerciant son ami, il lui parle de son envoi, de l'intérêt qu'avait pour lui la copie de cette peinture antique à la découverte de laquelle il a assisté pendant qu'il était à Rome, et dont il avait gardé « un souvenir sinon effacé, du moins un peu brouillé, après tant d'années écoulées ».

Devisant ainsi sur des sujets qui leur tiennent également à cœur à tous deux, il s'étend sur les circonstances et le lieu de la découverte, sur plusieurs publications qui viennent de paraître en Italie, entre autres sur un volume : *Roma Sotterranea* qu'il a récemment reçu, ouvrage remarquable au point de vue de l'histoire de la religion et « qui témoigne de la simplicité de l'Église primitive, qui, de même qu'elle l'emportait par sa piété et sa vérité sur toutes les croyances du monde, était cependant infiniment inférieure à l'ancien paganisme sous le rapport de la grâce et de l'élégance ». C'est par cette lettre que se termine ce qui nous a été conservé de la correspondance entre ces deux grands hommes, si dignes de s'entendre. Peiresc d'ailleurs mourait peu de temps après, le 24 juin 1637, dans cette Provence qui lui était si chère et où il eût tant aimé offrir l'hospitalité à son illustre ami.

A Anvers, où il rentrait vers la fin du mois de septembre 1636, Rubens était aussitôt repris par l'exécution des nombreuses commandes que lui avait faites Philippe IV. Le roi d'Espagne, pressé de décorer son château de chasse de *Torre de la Parada*, ne laissait aucune trêve à l'artiste et chargeait l'archiduc Ferdinand de hâter la terminaison et l'envoi des tableaux qui lui étaient destinés. Ce travail incessant, joint à d'autres commandes pour Florence, pour Cologne et pour Madrid, et aux obligations de toute sorte auxquelles Rubens ne pouvait se soustraire à Anvers, ne faisaient qu'aggraver le mal dont il souffrait de plus en plus. Avec le temps ces souffrances étaient devenues si vives qu'il avait fallu chercher de nouveau à Steen le repos que l'artiste ne pouvait trouver que dans cette retraite. Dès qu'il lui était possible de s'échapper, il avait hâte de gagner ce paisible milieu où du moins il était

libre de mener la seule existence qui convînt à sa santé et à ses goûts. Il y arrivait avec les siens pour y passer l'été de 1638, heureux de retrouver ses horizons tranquilles, de vivre à sa guise, de s'entretenir avec ses tenanciers, et avec sa bienveillance et sa simplicité habituelles, de s'intéresser à leur famille et à leurs travaux. En son absence, le sculpteur Lucas Faydherbe avait le



Après la pluie
Réduction de la gravure de Schelte à Bolswert, d'après Rubens.

soin de veiller sur la maison d'Anvers et sur les trésors d'art qu'elle renfermait. Depuis un an que ce jeune homme était devenu son élève, Rubens avait pu apprécier sa sûreté, son dévouement, l'intelligence avec laquelle il interprétait dans un autre art les dessins que lui fournissait son maître. Aussi ce dernier s'était-il tendrement attaché à ce nouveau disciple et c'est à lui que le 17 août 1638, il adressait de Steen la lettre que nous reproduisons ici en entier, car elle nous renseigne exactement sur la vie intime de Rubens, sur son amour du travail et sur cet esprit d'ordre qu'il avait eu dès sa jeunesse et auquel, parvenu au comble de la richesse et des honneurs, il restait tou-

jours fidèle, s'appliquant à ne rien laisser perdre, même les plus petites choses.

Mon cher et bien aimé Lucas,

J'espère que la présente vous trouvera encore à Anvers, car j'ai grandement besoin d'un panneau sur lequel il y a trois têtes de grandeur naturelle, peintes de ma propre main, savoir un soldat en colère, ayant un bonnet noir sur la tête, et deux hommes pleurant. Vous me ferez un grand plaisir en m'envoyant tout de suite ce panneau, ou bien si vous êtes près de venir, en me l'apportant vous-même. Vous ferez bien de le couvrir d'un ou deux mauvais panneaux pour le protéger, afin qu'on ne puisse pas le voir en route. Il nous semble étrange que nous n'entendions rien des bouteilles de vin d'Ay, car celui que nous avons emporté avec nous est déjà épuisé. Sur quoi, je vous souhaite une bonne santé ainsi qu'à Catherine et à Suzanne et je suis de tout mon cœur, etc...

P.-S. — Prenez bien garde, avant de partir, que tout soit bien fermé et qu'il ne reste point d'originaux, soit tableaux, soit esquisses, dans l'atelier. Rappelez également à Guillaume, le jardinier, qu'il doit nous envoyer en leur temps des poires de Rosalie et des figues quand il y en aura, ou quelque autre chose agréable.

Ce désir qu'il manifeste à Faydherbe d'avoir auprès de lui, pour la consulter, l'esquisse oubliée dans son atelier d'Anvers, montre assez que Rubens ne cessait pas de travailler à Steen. Mais proportionnant désormais sa tâche à ses forces, il n'y entreprenait plus que des œuvres de dimensions restreintes et se délassait ainsi des grandes toiles dont son état ne lui permettait plus de supporter la fatigue. Outre les paysages qu'il aimait à peindre, il avait toujours sous la main sa femme, ce gracieux modèle qu'il ne se lassait pas, dans les dernières années de sa vie, de faire poser devant lui. Peut-être est-ce à Steen qu'en un jour d'entrain il brossait vivement le portrait d'Hélène entourée de ses trois enfants, le délicieux panneau que nous possédons au Louvre, « cette ébauche admirable, ce rêve à peine indiqué, laissé là par hasard ou avec intention [1] ». Assise sur une chaise, la jeune femme, coiffée d'un chapeau de feutre à grandes plumes et vêtue d'une robe blanche, tient embrassé, sur ses genoux, le dernier de ses enfants, un bambin jouant avec un oiseau retenu par un fil, et dont il porte le petit perchoir. A gauche, une fillette debout regarde sa mère; à droite, un autre enfant plus petit — représenté sans doute en entier dans le panneau primitif, mais dont on ne voit

[1] Eug. Fromentin. *Les Maîtres d'autrefois*, p. 122.

plus que les bras coupés par le cadre — tend vers Hélène ses deux mains. L'expression individuelle des visages, très spirituellement caractérisée en quelques traits, contraste avec les vagues indications des costumes et des fonds et prend ainsi un charme singulier de vie et de fraîcheur; la tête de la jeune femme, surtout, qui, noyée ainsi que sa poitrine dans une

Le Repos de la Sainte Famille

Réduction de la gravure de Ch. Jegher, d'après Rubens.

pénombre transparente, a été caressée par le peintre de ses touches les plus moelleuses et les plus délicates. Dans ce mélange exquis de formes flottantes et de fermes accents, dans cette exécution pleine à la fois de science et d'abandon, on sent toujours aussi vif chez le vieux maître le plaisir de peindre et je ne sais quel reflet de ce bonheur domestique dont son âme tendre savourait encore les suprêmes douceurs dans les rares intervalles de répit que lui laissait son mal. De dimensions à peu près pareilles, la *Sainte Famille* du musée de Cologne, provenant, à ce qu'on croit, de la collection de

Jabach, a sans doute été inspirée par ce portrait d'Hélène. Avec une pose différente, ce sont en tout cas ses traits et ceux de son dernier né que nous retrouvons dans ceux de la Vierge et du petit Jésus, aussi bien que le motif de l'oiseau prisonnier avec lequel joue l'enfant.

Volontairement confiné dans le cercle de ses affections les plus intimes, l'artiste se plaisait à multiplier ces pieuses images, et c'est aussi à ce moment qu'il peignit le *Repos de la Sainte Famille* du musée du Prado, un de ses derniers ouvrages, car il figure au catalogue de la vente faite après sa mort, où il fut acheté 880 florins pour le compte du roi d'Espagne. Les proportions moyennes de cette toile (hauteur, $0^{m},87$; longueur, $1^{m},25$), le fait qu'elle est entièrement de la main de l'artiste et la place importante qu'y occupe le paysage, nous paraissent autoriser l'hypothèse qu'elle a été également peinte à Steen. C'est une des œuvres les plus charmantes de Rubens. Plusieurs des figures — la Vierge, sous les traits d'Hélène, et les deux jeunes femmes qui s'approchent d'elle avec respect — sont empruntées au *Jardin d'amour*. Un saint Georges debout auprès d'elles, deux petits anges folâtrant au-dessus de la Madone dans un rosier épanoui, deux autres jouant avec un agneau à côté d'un troisième qui leur fait signe de ne pas troubler le sommeil de l'Enfant Jésus, et un peu à l'écart saint Joseph dormant appuyé contre un arbre, non loin de l'âne qui broute en liberté, complètent cette composition dont Jegher, avec toute l'ampleur et la souplesse de son talent, a d'après un dessin de Rubens, gravé la partie centrale. Où que se porte le regard, ce ne sont que vives couleurs et formes gracieuses. Comme s'il voulait associer toutes les gaietés de la nature à cette poétique expression des joies de la famille, le maître a semé partout les détails les plus aimables : des eaux qui s'épanchent en cascatelles ; un bouvreuil et un chardonneret jasant parmi les buissons en fleurs; des arbres aux feuillages légers et variés, et au-dessus de l'horizon bleuâtre, le soleil prêt à disparaître qui colore de ses chauds reflets cette suave et souriante idylle.

Ces pures impressions que la campagne procurait à Rubens, il n'avait plus longtemps à les goûter. Ses crises devenaient plus fréquentes et causaient parfois de sérieuses appréhensions à son entourage. Il fallait alors courir en hâte à Malines, la ville la plus proche, et ramener des médecins pour essayer de le soulager. Les comptes de tutelle d'Hélène nous apprennent en effet que deux docteurs venus de Malines en consultation, reçurent de la

succession chacun une peinture, en reconnaissance des soins donnés par eux au malade. Le portrait que Rubens fit de lui-même à cette époque [1], un chef-d'œuvre qui appartient au musée de Vienne et dont il avait à grands traits étudié la disposition dans le magistral dessin que nous possédons au Louvre, nous montre avec une vérité cruelle les changements qui pendant ces dernières années s'étaient produits dans toute sa personne. Le brillant cavalier que nous offraient les portraits de Windsor ou de Florence a complètement disparu. Rubens n'essaie même plus, comme au lendemain de son second mariage, de nous faire illusion sur son âge. La tête, vue de trois quarts, couverte par un chapeau à larges bords, est encore ombragée par de longs cheveux châtains ; une collerette blanche s'étale en plis nombreux autour de son cou, et par-dessus sa casaque de soie noire est jeté un manteau noir à revers de velours; dans sa main droite gantée il tient son autre gant, et la gauche s'appuie sur la garde en acier poli de sa rapière. Dans ce costume élégant et sévère, la figure très noblement posée a grande mine ; c'est bien le portrait de l'homme d'État, du grand seigneur, du châtelain de Steen. La prestance est belle, le teint est encore vermeil, un peu pâli cependant ; mais les yeux bienveillants et fins ont perdu leur vivacité, et leur regard n'est pas sans quelque tristesse ; la peau s'est détendue, amollie ; le nez s'est affiné ; la main nue, gonflée, a ses doigts déformés par les contractions de la goutte et la physionomie intelligente et douce est celle d'un homme qui a beaucoup souffert, qui sait où il en est, qui semble vous le dire, avec cet air à la fois interrogateur et résigné qu'ont les malades. On contemple longtemps avant de pouvoir s'en détacher, ce beau visage d'un grand homme déjà promis à la mort, mais qui, toujours stoïque, travaillera courageusement jusqu'au bout.

Quand il quitta Steen, à la fin de l'été 1639, Rubens ne devait plus y revenir. De retour à Anvers, il y était de nouveau assailli par les sollicitations de toute sorte qui l'y attendaient, harcelé surtout par les instances pressantes que l'archiduc Ferdinand lui transmettait coup sur coup de la part de Philippe IV et qui certainement devaient hâter le terme de sa vie. Il ne cessait pas d'ailleurs de penser à Steen, et vingt jours avant sa fin il achetait pour

[1] C'est probablement aussi à Steen qu'il fut peint, car rentré à Anvers où l'attendaient les mille occupations auxquelles il ne pouvait se soustraire, il n'aurait plus guère trouvé le loisir d'exécuter avec une telle perfection un pareil ouvrage.

arrondir son domaine des pièces de terre qui lui étaient contiguës; trois jours avant sa mort, il se préoccupait encore de ce que Steen deviendrait après lui, et avec cet esprit d'équité auquel il conformait tous ses actes, il cherchait à régler les conditions dans lesquelles ses héritiers pourraient en effectuer le partage; il prescrivait même les messes qui seraient dites à Ellewyt, la paroisse de Steen, pour le repos de son âme.

Le 30 mai 1640, à midi, après de vives souffrances, s'éteignait le grand artiste dont la vie avait été si heureuse et si éclatante, et dont le nom devait être la gloire de son pays. Dans l'épitaphe ampoulée que son ami Gevaert avait préparée pour sa tombe, le souvenir du coin de terre qu'il avait tant aimé se trouvait rappelé, et le titre de seigneur, de *Toparque* de Steen était associé aux louanges emphatiques décernées à « l'Apelles non seulement de son siècle, mais de tous les âges ». Bien mieux que ces métaphores alambiquées et ces pompeuses hyperboles, le nom seul de Rubens suffit aujourd'hui à dire quelle perte l'art venait de faire.

Em. MICHEL.





LES GRANDS CONCERTS

DE L'ANNÉE[1]

II

J'ai traversé le vaste domaine des grands concerts de la saison 1897-98, en suivant un chemin très haut, d'où je n'ai pu avoir qu'une vue d'ensemble sur les hommes et les œuvres. Je voudrais maintenant recommencer ce voyage, et m'arrêter librement devant certains noms et certains titres, examiner de plus près notamment les pages de choix qui ont été offertes pour la première fois au public par le Conservatoire, le Concert Colonne et le Concert Lamoureux.

Nouveautés relatives bien entendu, car elles n'ont fait, pour la plupart, que changer de milieu et, pour quelques rares compositions inédites rencontrées au cours de ces auditions, on trouve une majorité de pièces déjà hautement classées dans l'estime et même dans l'admiration des amateurs de musique.

En analysant ainsi les programmes dont je n'ai donné que l'aspect

[1] Voir le numéro du 10 juin 1898, t. III, p. 495.

général, je préciserai mieux l'effort fait par chacune des trois grandes sociétés musicales pour élargir le champ de leur répertoire et créer une source d'impressions nouvelles.

C'est un ancêtre, le noble maître Haydn, qui inaugure au Conservatoire la série, avec la Symphonie en *ut*, symphonie inédite dont les parties manuscrites existaient dans les archives de la Société des Concerts. Une première audition en avait eu lieu, il y a vingt ans, puis elle était rentrée dans l'ombre, et la génération nouvelle ne la connaissait pas. En ses cinq divisions, elle porte la marque du génie du grand compositeur, bien qu'elle ne paraisse pas avoir été admise à l'honneur de ses catalogues. Son authenticité a été du moins certifiée par M. Deldevez, après un très sérieux examen, et il en a dirigé la première exécution.

Le nouveau directeur du Conservatoire, M. Théodore Dubois, a occupé entre R. Schumann et Beethowen, et aux côtés de M. Saint-Saëns, une place d'honneur au programme du 30 janvier, où figurait son *Concerto en fa mineur*, pour piano, exécuté par Mlle Clotilde Kleeberg. Cette première audition d'une œuvre très variée d'aspect, d'un caractère très intéressant et d'une touche délicate et séduisante, a été, selon la coutume de la Société des Concerts, suivie d'une seconde, qui a obtenu le même succès.

Le maëstro G. Verdi est venu ensuite avec trois pièces religieuses : un *Stabat*, *Laudes à la Vierge*, d'après le premier chant du *Paradis* de Dante, et un *Te Deum*

Le *Stabat* et le *Te Deum* sont toujours écrits avec un grand respect du texte sacré; mais le tempérament italien s'y retrouve en ses tendances à la dramatisation des formes. Les *Laudes à la Vierge*, prière sans accompagnement, furent merveilleusement dites par Mmes Ackté, Grandjean, Héglon et Delna, donnant l'essor musical à ce vers délicieux du poète de la *Divine Comédie* : *Virgine madre, figlia del tuo Figlio*. « Vierge mère, fille de ton fils!... »

Voilà la très petite part de l'inédit et de l'élément nouveau, tel que la symphonie de Haydn, dans ce temple inaccessible au vulgaire qu'est le Conservatoire. Mais à côté de ce modeste apport, quel riche regain des récoltes anciennes, en ces quatorze concerts qui vont par deux avec un unique programme, ce qui réduit en somme à sept le groupe des auditions.

Au Châtelet on a entendu, pour la première fois, les *Variations symphoniques* de César Franck, écrites alors que le compositeur, ayant triomphé des

premières difficultés de la vie, des premières résistances de la foule, était dans toute la plénitude de sa force et devenait conscient de sa haute autorité. Son talent s'y affirme d'une façon particulièrement brillante et s'y déploie avec une souplesse et une ingéniosité remarquables. Ce beau morceau a été supérieurement mis en valeur par M. Raoul Pugno, pianiste fougueux, maniant le clavier avec la verve la plus étincelante.

En cette même séance, à côté de la composition du vieux maître disparu figurait celle d'un tout jeune homme, à l'aurore de la vie militante, M. Reynaldo Hahn, qui, à l'âge où bien des compositeurs ne se sont pas encore nettement orientés vers leur but, a déjà abordé le théâtre avec une conviction et une fermeté rares, sachant bien ce qu'il voulait et ce qu'il faisait. C'est un musicien d'avenir; de race étrangère, français par son éducation; il a de précieux dons de nature et nous apparaît comme une personnalité vraiment intéressante. Sa *Nuit d'amour bergamasque* exécutée au deuxième concert du Châtelet est une pièce pittoresque, dépeignant selon l'argument de l'auteur lui-même « un bois aux alentours de Bergame », une nuit tiède et pure, un étang sans rides, solitude tout à coup envahie par le peuple gracieux de la Comédie italienne, qui peu à peu disparaît, se perd dans le mystère des taillis embaumés où soupire l'amour dans l'harmonieuse sérénité de la nuit.

Joli tableau, plein d'oppositions délicates que le compositeur a rendues avec beaucoup de charme et de poésie.

A la séance suivante se glissait, comme timidement et en fin de programme, la première audition de l'ouverture des *Fées* de Richard Wagner. L'œuvre est la première née du maître; elle a été représentée la dernière de toutes celles qui sont dues à son fécond génie. Il avait vingt ans quand il l'écrivit, manifestement sous l'influence de Weber; l'auteur n'y est pas encore maître de sa forme, ni en possession de la mesure nécessaire à la bonne ordonnance d'un ouvrage dramatique; pleine de fougue, de fantaisie, de poésie, elle est des plus instructives à étudier pour les musicographes en quête des évolutions d'un esprit tel que celui de Wagner.

Un concerto pour violon de M. Théodore Dubois, exécuté par le jeune et excellent virtuose Henri Marteau, à qui il est dédié, a constitué dans les concerts suivants la petite part de la musique nouvelle, qui se corsait d'une sélection des œuvres de M. Vincent d'Indy et de M. Gabriel Pierné, compo-

siteur de valeur dramatique certaine, esprit ingénieux et pittoresque, apportant là, entre autres choses, ce remarquable épisode de la *Nuit de Noël 1870*, tableau d'une poignante intensité et d'une poétique couleur, applaudi déjà aux concerts de l'Opéra.

Istar, de M. Vincent d'Indy, donné pour la première fois au concert du 16 janvier, est un fragment emprunté à un antique poème d'Assyrie. C'est une série de variations sur un thème qui montre Istar, fille de Sin, marchant vers le pays d'où l'on ne revient pas, pour y recevoir les Eaux de la vie. La pensée y est ingénieusement développée; elle traverse des phases ténébreuses pour éclater à la fin en une sorte d'hymne qui est comme le triomphe de la vie impérissable, œuvre toujours sévère où se retrouve tout entier le compositeur de *Fervaal*.

Avec la *Messe du Fantôme* de M. Charles Lefebvre, nous sommes encore dans le fantastique, sinon dans le symbolique. Écrite sur un poème de M. Paul Collin, elle constitue un récit mouvementé, magistralement dit par M. Auguez.

Comme M. Reynaldo Hahn, s'est présenté au concert suivant un musicien très jeune et très intéressant, M. Georges Enesco, dont le *Poème roumain* a affirmé le précoce talent. C'est une série de tableaux et de scènes dans la campagne roumaine. Des danses, au lever du jour, s'y mêlent et en accentuent très agréablement le caractère ethnographique. L'hymne national de Roumanie en forme le couronnement éclatant.

Je retrouve encore ici M. G. Pierné, avec l'*An Mil*, poème symphonique avec chœurs, où les oppositions dramatiques accusent manifestement cette précieuse aptitude aux choses du théâtre que j'ai déjà signalée chez ce jeune compositeur.

Le *Soir de Fête*, de M. Ernest Chausson, dont nous avons eu aussi la primeur, est une œuvre honorable, dont le caractère n'est pas très franchement déterminé, mais où se révèle la main d'un compositeur de bonne race.

J'aurai tout dit des nouveautés du concert du Châtelet, durant cette saison, en notant la belle scène lyrique de M. X. Leroux, *Vénus et Adonis*, poème de M. L. de Gramont, applaudie déjà aux concerts de l'Opéra et confiée au talent de Mme Héglon et de Mme Lise d'Ajac, et en signalant l'ouverture du *Carnaval*, de M. Anton Dvorak, compositeur tchèque, dont le nom a été popularisé par les *Danses slaves*, aussi connues que les *Danses hon-*

groises, de Brahms. C'est un musicien fécond dont le nom se retrouvera souvent désormais sur les programmes français.

Le bilan des œuvres nouvelles du Châtelet est, on le voit, considérable et accuse un incessant effort, même en passant sous silence diverses pièces de la jeune école nationale exécutées au Nouveau-Théâtre, matinées du jeudi, par l'Association artistique des concerts Colonne. Il y a eu là pourtant beaucoup de jolies et fraîches fleurettes qu'il aurait fallu cueillir au passage pour les fixer dans le souvenir.

Au concert Lamoureux, sous la rubrique des premières auditions, nous rencontrons *Sadko*, tableau musical de Rimsky-Korsakoff, compositeur de l'école russe moderne et directeur de l'école libre de musique fondée par Lomakin et Balakirew. *Sadko* est encore un sujet fantastique, disposé pour faire valoir les multiples ressources symphoniques et dramatiques du talent du musicien. Composition originale et qui a été fort appréciée.

Un jeune musicien, déjà hautement classé, d'un talent recherché et délicat, M. G. Hue, a donné ensuite des *Scènes de ballet*, soit un prélude et une bacchanale, présentant bien la double physionomie de ce talent, qui s'affirmera bientôt par une vaste composition dramatique. Dans le même concert, ont été entendus pour la première fois des fragments de la *Rebecca*, de César Franck, l'*Enterrement d'Ophélie*, de M. Bourgault-Ducoudray, composition tragiquement pittoresque, et le *Concerto* pour piano, de C. Saint-Saëns, supérieurement exécuté par M. Louis Diémer.

Je citerai maintenant, sans ordre, avec le *Prélude* d'*Hansel et Grétel*, la curieuse pièce enfantine d'Humpednock, le prélude de *Fiona*, conte lyrique de M. Alfred Bachelet, composition fort remarquée et qui a tout de suite classé son auteur parmi les musiciens avec lesquels on devra désormais compter; le *Concerto en ré mineur* pour deux violons, de J.-S. Bach, joué par MM. Geloso et Schrari; l'Introduction du troisième acte du *Tannhäuser*, la symphonie en ut de Mozart, une *Chacone* de J.-S. Bach, la symphonie *Antar*, encore de Rimsky-Korsakoff, page non moins puissante et poétique que *Sadko*, dont j'ai précédemment parlé; un *Concerto* pour violoncelle, de Dvoräk, deux jolies mélodies de M. Georges Marty, la *Symphonie pathétique* de Tschaïkowski, la *Marche héroïque* de Saint-Saëns, le *Chasseur maudit* de César Franck. Je dois m'arrêter, car je vois que, malgré mon désir de stationner quelques instants devant chaque œuvre, le défaut de

temps et d'espace me condamne de nouveau à l'aridité d'une nomenclature.

Qu'il me suffise maintenant de nommer, parmi ceux que l'Association des concerts Lamoureux a honorés de son choix, M. Silvio Lazzari, M. Fernand Le Borne, M. Julien Tiersot, MM. P. et L. Hillemacher : toute une jeunesse vivante et active.

Le nom très respecté d'Emmanuel Chabrier est revenu sur les programmes avec *España*, avec la *Bourrée fantasque*, transcrite pour orchestre par M. Félix Mottl. Curieuse destinée que celle de ce musicien d'une si étourdissante fantaisie et d'un si réel et frappant génie! Il commence par des badinages de musique caricaturiste, peu à peu il grandit, il s'élève, il s'impose et prend dans l'école française une des plus lumineuses places. Désormais incontesté, il conquiert le respect de tous. Je sais un critique qui me disait très dédaigneusement naguères : « Chabrier! il ramasse les bouts de cigare de Richard Wagner et il les fume par le nez! »

Celui-là est aujourd'hui au rang de ceux qui ont salué en l'étonnant fantaisiste d'autrefois la force souveraine d'un maître à qui nous devons *Gwendoline*, et aussi la noble partition malheureusement inachevée de *Briséis*.

Louis GALLET.



ARTISTES CONTEMPORAINS

WATTS[1]



DANS l'histoire de l'art anglais au XIXe siècle, George Frederick Watts, illustre parmi ses plus fameux émules, marquera sa place au premier rang. Ses défauts ne lui enlèvent rien de sa maîtrise. Leighton eut un dessin plus correct, Millais une plus brillante facture; Burne-Jones l'emportait par l'imagination, la fantaisie, la délicatesse; mais Watts les domine vraiment par la grandeur et la profondeur de ses conceptions. Tandis que Leighton est à la peinture ce qu'est Dryden à la poésie (tous deux s'adressant à la raison), tandis que Millais cherche à toucher le cœur et l'œil comme Swinburne l'oreille, Burne-Jones à frapper l'imagination comme Tennyson, Watts est le Milton, on pourrait presque dire le Shakespeare de la peinture. Ce qu'il veut peindre, c'est l'âme humaine.

Né à Londres en 1817, il révéla de très bonne heure les qualités maîtresses de sa nature d'artiste. Son tempérament maladif l'avait poussé vers le soleil de l'Italie. Il fut reçu à Florence chez le ministre d'Angleterre, lord Holland, dont il resta l'hôte pendant deux ans. Les musées formèrent son jugement plus que sa main. Il contemplait, étudiait un peu les maîtres, mais ne les copiait jamais, abstention d'autant plus remarquable que, sans éducation

[1] La *Revue* inaugure aujourd'hui une série d'études sur les grands artistes anglais contemporains. Elle n'a cru pouvoir mieux faire que de s'adresser, pour ce premier travail, au grand critique d'art anglais, M. M.-H. Spielmann, qui a bien voulu répondre à notre demande par un article écrit en *français*.

artistique aucune, il s'était révélé, dès ses débuts, peintre adroit et anatomiste d'instinct.

Après son retour à Londres, lorsqu'il fut question de décorer à fresque le nouveau palais de Westminster, parmi les cent quarante esquisses qui furent envoyées au concours, celles du jeune Watts furent classées au premier rang. Quatre ans plus tard, nouvelle lutte, nouveau triomphe. Depuis lors, sa belle carrière n'a été qu'une marche progressive dans l'admiration des artistes et du public; la vénération qui s'attache à son œuvre s'attache encore à sa personne, car en lui la puissance du peintre est égalée par la valeur de l'homme, et la saveur de l'œuvre se ressent de la connaissance qu'on a de la bonté du maître, de la dignité de son caractère, de sa générosité, de son patriotisme, qualités rares qui cherchent encore à se dissimuler sous une plus rare modestie. Pendant de longues années, en effet, il refusa de se présenter à l'Académie Royale, par un excès de sa délicatesse qui se révoltait contre le principe de ces élections, flatteuses pour celui dont elles semblent mettre la supériorité en lumière, mais toujours froissantes pour ses confrères. En 1867 pourtant, il fut élu, malgré lui, par la haute assemblée qui se passa de son consentement, hommage sans précédent. Il dut céder; car, s'il fuyait les honneurs, il redoutait plus encore le tapage et la pose. Deux fois la reine d'Angleterre lui offrit le titre de *baronet*. Respectueusement il sollicita la liberté de refuser cet honneur.

J'éprouve d'autant plus de plaisir à parler dans une revue française de M. Watts, de son caractère et de son œuvre, que ce peintre éminent ne me semble pas jusqu'à ce jour avoir conquis toute la place qui lui est due dans l'estime du public français. M. Robert de la Sizeranne, qui fait aujourd'hui pour l'art anglais ce que fit Taine pour la littérature, a parlé de lui avec infiniment de finesse, de savoir et d'éloquence. Mais je crois que, comme Ruskin, il a jugé Watts sur la seconde et surtout la dernière période de sa carrière, sur des œuvres exécutées depuis vingt ou vingt-cinq ans, où le philosophe s'affirme peut-être un peu plus que le peintre. Ce n'est point là, selon nous, qu'il faut chercher la plus belle manière du maître, et ceux qui n'ont été à même d'admirer que ces dernières œuvres ne connaissent le peintre qu'à demi. Mais les premières!... Mais ces merveilles de technique, cette glorieuse série de portraits d'hommes et de femmes (tout ce que l'Angleterre possède de plus rare en génie, en noblesse et en beauté...)! mais tous ces tableaux

puissants, où la philosophie ne jetait pas encore sa note, où il faisait plus de peinture que de littérature, voilà ce qu'il faut connaître pour bien juger Watts. Je sais bien que c'est par son œuvre philosophique que l'artiste préfère être jugé. Aussi, dans les pages qui suivent, m'appliquerai-je à mettre sous les yeux du lecteur, non seulement une analyse des sujets de ses



ENDYMION

tableaux, mais encore les arguments par lesquels, à mon sens, son art s'explique et se défend. Il serait inexact de dire que je plaide pour lui. Mon rôle ici est plutôt celui d'un guide-interprète, et j'accepte ce rôle avec joie.

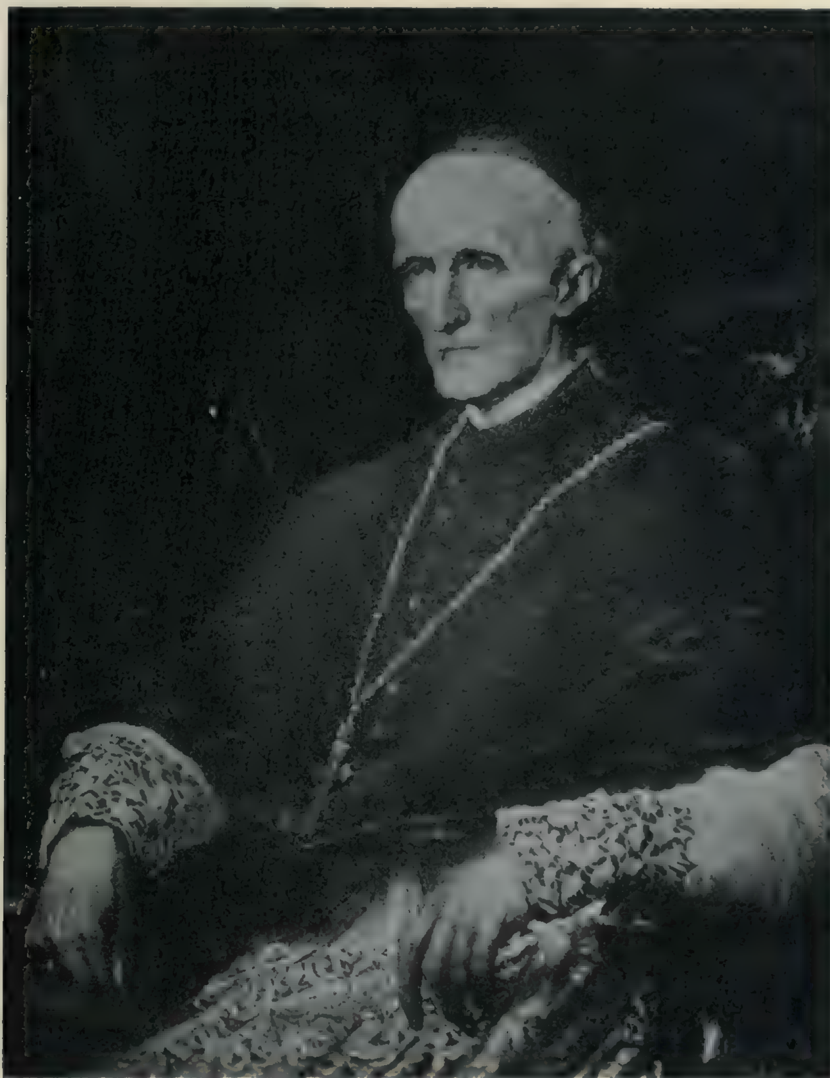
Pour bien comprendre, je ne dis point pour accepter dès l'abord, l'art de Watts, il est nécessaire d'expliquer, de préciser la nature de ses tendances, de ses conceptions artistiques et philosophiques ; sans quoi il est impossible d'apprécier avec justesse la manifestation de cet art, le but où il tend, et le degré de succès de son effort. Son idéal ne s'est guère modifié

depuis ses débuts à l'atelier du sculpteur Behnes, où le jeune artiste, voici plus de soixante ans, se forma lui-même et sans le secours d'aucun maître, puisant sa première inspiration dans la contemplation des merveilleuses sculptures de la frise panathénaïque du Parthénon, conservée au musée Britannique. Ses principes n'ont pas fléchi. Il voit en eux l'élément indispensable d'une restauration de l'art, l'essence même de sa mission; ils sont impérieux comme ceux d'un apôtre, et exigent de tout travailleur, dans la république humaine, le sacrifice de soi pour le bien public. Refusant à l'habileté, à l'adresse, à la science pure, la *suprématie* sur les forces intellectuelles, M. Watts prétend, et il a passé sa vie à le prouver, que la peinture a le droit et le pouvoir de faire vibrer en l'homme quelque chose de plus noble, de plus sublime que les sens, dont les facultés se limitent à l'appréciation de la couleur, des valeurs et de la composition; et, tout en cherchant à se perfectionner dans son art, à en posséder la technique, à connaître à fond la grammaire de ce langage qu'il a choisi pour exprimer sa pensée, son but manifeste est de l'employer à la traduction de ses idées, de ses émotions et de ses rêves de philosophe.

C'est sans doute cette véritable foi d'apôtre, ardente comme celle d'un prophète d'Israël, qui a triomphé de sa modestie instinctive et de sa répugnance à mettre en avant sa personne, pour le décider à autoriser, deux fois en quatorze ans, une exposition générale de son œuvre à Londres. Au printemps de 1897 on avait d'abord songé à réunir seulement la collection des toiles dont il avait déjà fait don à ses compatriotes (don comparable à celui de Turner), et de celles qu'il leur léguait encore : « à prendre ou à laisser, » — me disait-il modestement. — « Je n'ose prétendre que tout cela vaille quelque chose, mais j'espère de la sorte encourager ceux qui me suivront et qui auront mieux à offrir à notre chère patrie. » Le projet s'élargit peu à peu et les organisateurs nous donnèrent enfin l'occasion d'étudier l'œuvre presque entier de celui qui est et restera peut-être le plus grand et le plus noble des artistes « intellectuels » de l'Angleterre.

« L'art, mes enfants, » disait Paul Verlaine d'un ton d'oracle, « c'est être absolument soi-même. » La formule est incomplète, mais s'applique très justement au bel art de M. Watts. Que nous soyons nobles ou vils, nous mettons toujours bien des années à nous démasquer assez — quand nous

l'osons — pour nous montrer absolument nous-mêmes. Watts a été « lui-même » dès ses débuts, et fidèlement il demeure lui-même, touché assurément par



S. E. le cardinal Manning

toutes les belles manifestations de l'art, mais insensible à la mode et aux engouements de toutes les écoles qu'il a vues se succéder, depuis le préraphaëlisme jusqu'à l'impressionnisme outrancier. Un coup d'œil à cette mer-

veilleuse exposition suffit à convaincre que nul artiste en Angleterre ne garda plus opiniâtrément sa foi, ne suivit plus fidèlement le chemin qu'il s'était tracé, n'y marcha plus enthousiaste. Son art toutefois a deux époques bien distinctes : la première où il développe une science de facture de premier ordre, cherchant à donner à des sujets philosophiques toute l'illusion de la vie réelle; la seconde où, dédaignant l'habileté professionnelle, il la dénonce comme une qualité vaine, si elle ne conduit à rien d'autre qu'à la reproduction servile d'une nature quelconque et déclare que l'idée est, sinon tout, du moins l'essentiel dans la composition d'un tableau. Depuis ces années déjà lointaines, il ne modifie rien dans sa technique, préoccupé surtout de ne rien changer à la moralité de son œuvre et de rester fidèle à sa décision, prise voici plus d'un demi-siècle, de consacrer au service de son pays le labeur de ses mains et de son génie.

Cet acte de patriotisme ne doit cependant pas nous interdire de constater ses défauts. Si nobles que soient ses motifs, ils ne peuvent désarmer la critique. Mais ils imposent, pour le spiritualisme de son œuvre, une attention plus respectueuse que celle qui est due à la devise trop affranchie de tout idéal de *l'art pour l'art* préconisée par les jeunes. Pour lui, c'est l'aspiration, c'est l'intention qui doivent d'abord faire considérer l'artiste. Pourvu que la pensée soit noble, grande, captivante ou tout au moins digne d'être émise, la composition et même la facture sont en quelque sorte de moindre importance, ne servant, pour ainsi dire, que d'enseigne au sujet traité. Ce n'est qu'en second lieu qu'il se préoccupe de composer, qu'il cherche la beauté, le rythme et enfin la noblesse des formes, selon les principes éternels de l'art, puisqu'il faut que l'enseigne soit parlante. Viennent ensuite la couleur, l'harmonie générale, la majesté, dont la recherche doit donner à l'œuvre son allure monumentale. Elle ne sera pas nécessairement pour cela une allégorie. L'artiste, à vrai dire, tend plutôt à être « suggestif ».

Eclos d'un pareil programme, ses sujets n'échapperont pas au danger de flotter plus ou moins dans le vague. Une peinture de visionnaire atteint malaisément à la perfection. Watts est en quelque sorte tiraillé par les appels de son imagination et ceux de sa conscience qui voudrait ramener l'humanité à une plus haute appréciation de sa dignité. Ses turpitudes ne le découragent pas et lui font dire : « La divinité dans l'homme, c'est comme une lampe que vous enfermez dans un casque. Levez ou baissez la visière; la clarté brille

ou disparaît. Mais la lumière y est toujours. » Il y a plus de quarante ans que M. Ruskin a dit de M. Watts qu'il est en Angleterre le seul peintre de l'esprit moral et de l'histoire. Mais ce compliment ne satisfait qu'à moitié l'artiste qui refuse même de l'accepter ; un art qui, le plus souvent, n'est



L'ENFANCE DE JUPITER

qu'un prétexte à costumes ne saurait être le sien qui est bien plutôt un art littéraire, empreint de poésie et de pensée. Il ne *raconte* pas ; il *traduit*.

Aussi est ce bien moins comme peintre que comme penseur que Watts s'impose à la reconnaissance : un penseur qui voudrait que les hommes arrivassent comme lui à l'indépendance de la pensée, un poète aux nobles visions qui voudrait que ses beaux rêves devinssent des réalités, un prophète, presque un voyant, auquel la nature n'a été bonne qu'à moitié en lui prodiguant des conceptions de toute grandeur et de toute beauté qu'il s'efforcera

vainement de rendre avec le pinceau. Il sait bien que la plume traduirait plus largement sa pensée. Mais elle ne suffit pas à son ambition qui veut tout exprimer par la forme ; pour élever l'art du peintre, devenu art intellectuel, au niveau de l'art du poète : « *Ut poesis pictura* » il a retourné le mot d'Horace. Il s'est aussi donné pour mission de combattre la formule de *l'art pour l'art*. « Je ne nierai pas, » — m'a-t-il écrit à ce sujet, il y a déjà bien des années, — « qu'une belle facture ne constitue à elle seule un exploit de très grande valeur; mais jamais elle ne pourra suffire à élever une œuvre d'art au niveau du plus haut effort de la poésie; et c'est par là que doit être jugée la question. Que mes œuvres à moi y atteignent, je ne le prétends pas et je ne le crois pas; personne mieux que moi n'en connaît les imperfections. Mais je garde toujours l'espoir d'avoir indiqué là une direction qui n'est pas indigne et d'avoir ouvert une voie poétique et intellectuelle où quelques-uns qui me suivent pourront travailler avec plus d'effet et de succès. »

Si telle est vraiment la pensée de M. Watts, — et je puis affirmer, moi qui le connais fort bien et qui ai maintes fois discuté avec lui des choses de l'art, que j'ai fidèlement traduit sa pensée, — on peut se rendre compte de l'exagération de M. Robert de la Sizeranne qui dans sa « *Peinture anglaise contemporaine* » s'exprime ainsi sur son compte : « Il peint pour moraliser les cockneys et pour faire réfléchir les clubmen sur leurs destinées. Il semble qu'un ange soit descendu des cieux qui lui ait dit en anglais : « Travaille ! il n'importe que tu « fasses de mauvais tableaux, mais il importe que tu sauves les âmes ! » De mauvais tableaux !... non ! cela est trop sévère. Si M. Watts, dont l'art évidemment ne s'adresse pas à tout le monde, ne cherche point cependant à exclure de son public les cockneys et les clubmen, il n'est que juste de dire qu'il songe très peu à faire de la peinture religieuse proprement dite. Sa religion à lui est bien au-dessus des sectes, des dogmes, des autels. Il trouve tout simplement que l'art lui permet de peindre les choses grandes et nobles (les idées), tout aussi bien que les choses jolies et charmantes (la beauté), et que pour monter au Parnasse, on peut s'armer d'un pinceau tout aussi bien que d'une plume.

En étudiant soigneusement l'art de M. Watts (je réserve pour le moment toute allusion à ses beaux paysages), il est aisé d'y reconnaître trois manifestations bien distinctes : c'est d'abord le *Réalisme*, où, comme dans le portrait par exemple, une grande rigueur de vérité s'impose ; puis le *Typisme*, où,



Watts pinx^t

Fuchs Lith

L'AMOUR ET LA VIE

(Musée du Luxembourg)

Revue de l'Art Ancien et Moderne

Imp. Lemercier, Paris



comme dans ses toiles : *Orphée et Eurydice*, *Ève* et *Mammon*, les personnages représentent certains types généraux de l'humanité, et enfin le *Symbolisme* qui nous présente des abstractions telles que : *la Cour de la Mort*, — *l'Esprit du christianisme voué aux églises*, — *le Temps*, *la Mort et le Jugement*. En dehors des œuvres de ce genre, restent ces tours de force de couleur et d'effets atmosphériques où l'artiste a fait preuve d'une supériorité que le public ne lui a pas assez reconnue, trop captivé qu'il était par l'intérêt majeur de ses portraits et de ses tableaux à sujets philosophiques. Cependant son *Uldra* (l'esprit des fontaines scandinaves), ses *Trois Déesses*, une de ses belles toiles, *Devant la Corse*, et cette gloire d'or limpide qui représente le Soleil éclatant en lumière jaune à travers l'atmosphère saturée d'humidité, une toile où vraiment le peintre nous donne l'impression sensible de la fin du déluge, sont toutes des œuvres de valeur. Car l'Angleterre possède peu d'artistes qui visent à cette beauté, à ce charme, à cette harmonie, à cette science de la couleur prismatique. Ici M. Watts chemine doucement, mais sûrement, dans la voie où Turner, jadis, marchait si majestueusement.

S'il fallait faire un choix dans l'œuvre de Watts pour se rendre un compte exact de son talent, de ses faiblesses, voire même des influences qu'il a subies, il faudrait s'arrêter au portrait. Watts est portraitiste (et le premier des portraitistes anglais depuis un demi-siècle) presque malgré lui. Toujours, depuis ses débuts, il a considéré le portrait comme un moyen d'existence, lui permettant d'exécuter ensuite les œuvres qui lui étaient chères, mais qu'il savait bien ne pas devoir séduire la masse des collectionneurs et surtout celle des acquéreurs. S'il eût trouvé un Mécène qui encourageât sa passion pour les œuvres philosophiques, il est douteux qu'il eût jamais peint un portrait, à titre professionnel du moins. C'est comme une ironie du sort qu'il fut, en dépit de lui, le portraitiste le plus recherché et le plus fashionable de son temps. N'est-ce pas à son pinceau que le public britannique doit d'avoir connu cette admirable série de portraits des plus grands hommes de l'Europe et de l'Amérique?... Et pourtant avec quelle joie, quand sa cassette était pleine, il cédait à ses confrères ces illustres modèles, pour se consacrer jalousement à sa peinture intellectuelle!

Étant donné que, dans le portrait, le peintre doit chercher d'abord la ressemblance, le réalisme, on a peine à se figurer que Watts, l'idéaliste, puisse dépouiller cette précieuse qualité, le penchant à tout idéaliser, qui serait ici

un défaut capital. A vrai dire, ce mot de réalisme n'est pas toujours bien compris et l'on s'en sert parfois très mal à propos; usurpé — j'ose le dire — par une fraction de l'école française moderne, et monopolisé par un groupe de peintres dont l'art diffère si sensiblement de celui de M. Watts et de toute l'école anglaise, il me devient insuffisant, et j'ai besoin d'user de ce terme quelque peu paradoxal, *un réalisme idéal*, pour définir la qualité maîtresse des portraits du maître dont je parle.

Le réalisme de Holl et de Millais est très différent du sien; et pourtant il s'en déclare le fervent admirateur. Mais il nous est permis de proclamer que la perfection de la ressemblance, si grande soit-elle, ne serait qu'une pauvre qualité si l'artiste, se contentant des aspects extérieurs, n'y jetait pas encore une note de psychologie. La copie absolument exacte des traits du modèle ne nous présente que la vérité de la surface. Cette reproduction fidèle du modelé, des lumières et des ombres, des rides et de tous les petits accidents physionomiques, ne suffit point à contenter la nature pensive de Watts. Le triomphe du portrait, selon lui, une fois acquise la ressemblance, qui est indispensable, consiste dans la révélation du tempérament, du caractère, de l'esprit, de l'état d'âme du modèle, tels qu'ils s'épanouiraient devant nous, si nous causions avec lui au coin du feu. Là résident les éléments de la force et des faiblesses de l'œuvre de Watts portraitiste.

Il est bien évident que l'aspect le plus ordinaire, celui du visage au repos, est le plus aisé à reconnaître. Mais encore faut-il que, sous ce repos, les mouvements qui constituent l'expression se laissent au moins deviner. Pour les pénétrer autant que possible, avant de se mettre à ses pinceaux, Watts étudie à fond son modèle, non seulement en l'observant, mais en devisant longuement avec lui des questions qui l'intéressent, le passionnent, s'il est possible, afin de faire éclater les sentiments qui l'animent, de mettre en lumière les traits caractéristiques de sa nature, de faire surgir tout ce qu'il y a de plus puissant et de plus noble dans son être. Et l'on trouve en effet, dans toutes les physionomies très saisissantes de ses portraits, l'expression la plus noble et la plus élevée dont ils puissent être susceptibles, dût parfois la ressemblance se trouver un peu sacrifiée.

L'arrangement de ses portraits en pied, de ceux de femmes principalement, est généralement conçu dans le style des grands maîtres italiens, surtout du Titien. Il a horreur du maniérisme, des trucs de méthode, comme de



La cour de la Mort (inachevé)

dessin, de facture, des partis pris dont trop d'artistes ont tant de mal à s'affranchir. Et, si l'on s'applique à considérer ces figures, on constatera qu'à chaque toile, un nez sera peint, une figure sera dessinée de façon toute différente. La beauté artistique n'en est jamais absente, bien que le maître ait toujours dédaigné de flatter son modèle. Je sais bien que, selon M. Ruskin, « les portraits de Watts n'ont pas assez de réalisme pour durer ». Mais Lord Madox Brown, qui tenait moins à retrouver dans un portrait l'aspect réel d'un visage que son caractère spirituel, estimait ceux de Watts, pour la dignité de leur style, plus que ceux de Millais d'inspiration moins élevée. Pour moi, je n'hésite pas à les ranger parmi ceux qui constituent la gloire de l'école anglaise.

M.-H. SPIELMANN.

(La fin prochainement.)



LE NOUVEAU SOU



Après vingt-cinq années d'existence le gouvernement de la troisième République a songé à la création de types monétaires qui lui soient propres; c'est à M. Doumer, alors ministre des finances, que revient l'honneur d'avoir, vers la fin de l'année 1895, fait la commande à MM. Chaplain, Roty et Daniel Dupuis de nouveaux types pour les monnaies d'or, d'argent et de bronze. Le choix du ministre qui portait sur le promoteur d'une renaissance de la gravure en médailles ainsi que sur ses émules, était parfait en tout point. Il ne faut donc pas trop regretter la longue période de recueillement qui a permis à l'art monétaire de bénéficier des progrès réalisés par une école à laquelle ne manquait plus que cette consécration.

Après la pièce d'argent de M. Roty et en attendant la pièce d'or de M. Chaplain, voici le sou de M. Daniel Dupuis, dont l'émission aura pour effet de faire ajourner, au moins pour un certain temps, tout projet relatif à la monnaie de nickel, ce qu'au point de vue de l'art nous ne saurions regretter.

La nécessité de résister à l'envahissement toujours croissant de la monnaie de billon étrangère similaire de la nôtre avait fait mettre à l'étude le projet d'une monnaie de nickel. Ce projet fut l'objet de plusieurs discussions au sein du Parlement et d'un certain nombre d'essais de la part de la direction des Monnaies et, s'il eût abouti, il eût eu pour effet de nous doter de pièces carrées, polygonales, dentelées ou perforées.

La monnaie de nickel devait avoir pour but de chasser le billon étranger, mais elle risquait de faciliter l'introduction de la monnaie de nickel de nos voisins. Il fallait, pour éviter cet inconvénient, lui donner une forme qui permît de la distinguer à première vue des monnaies étrangères similaires. Une commission instituée en 1886 par M. Carnot, ministre des finances, avait proposé d'adopter la forme polygonale ou circulaire avec un trou percé au centre, à



Études de casque

l'instar des monnaies chinoises. En vue surtout d'essayer les qualités monétaires de l'alliage proposé, quelques essais furent faits.

Quand il fallut envisager la solution artistique, MM. Chaplain, Roty, Daniel Dupuis et Tasset, consultés par la commission, émirent un avis si catégorique que l'idée de la monnaie à trou fut définitivement abandonnée. La question relative à la monnaie carrée fut toutefois réservée.

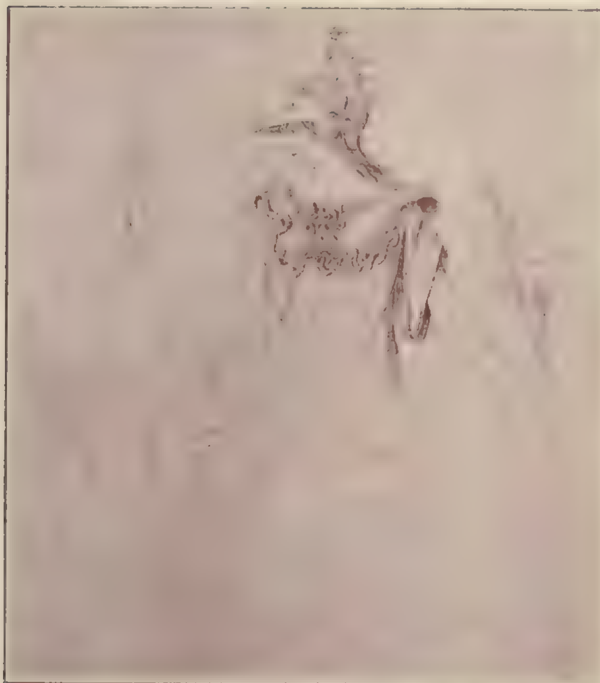
L'adoption du nouveau métal devait présenter certains avantages : mais notre incompétence en matière de circulation monétaire ne nous permet ni de

les apprécier ni de les discuter, et si ces notes prenaient la tournure d'un plaidoyer en faveur du bronze, ce ne serait qu'au point de vue de l'art.



Type définitif du nouveau revers

Notre système monétaire basé sur l'emploi de trois métaux très différents de couleur et de valeur intrinsèque, constitue une sorte d'échelle dont les degrés nettement marqués offrent une ordonnance qui, en ne permettant aucune confusion, satisfait l'esprit. Il serait fâcheux de la rompre par l'introduction d'un métal louche, jouant plus ou moins l'argent, tel que serait un alliage à base de nickel: Il nous semble très important de maintenir intacte cette harmonie qui porte la marque du génie spécial au peuple inventeur du système métrique.



Etude de costume

Les partisans du nickel ont reproché au bronze sa *malpropreté;* mais ont-ils bien songé que ce défaut plus apparent que réel provient surtout de la rapidité de circulation des monnaies d'appoint et que le trou de la monnaie perforée, véritable réceptable à microbes quand il ne doit pas, comme en Extrême-Orient, recevoir une ficelle, aurait les pires inconvénients ?

Bien que la question de la monnaie de nickel reste pendante, l'émission du nouveau sou peut être considérée comme le rejet du principal argu-

ment en sa faveur. Nous souhaitons que cette victoire remportée par le bronze soit définitive, parce que nous aimons ce métal pour les chefs-d'œuvre qu'il nous rappelle et pour la franchise de son rôle dans notre système monétaire.

Tout en présentant la plus grande liberté de facture, la nouvelle pièce de dix centimes est conforme par sa composition aux données classiques. L'avers



ETUDE DE FIGURE

sur lequel on voit un profil très développé offre, avec le revers orné d'une allégorie à plus petite échelle, ce contraste heureux que les anciens ont toujours ménagé. L'avers, nous venons de le dire, présente un profil, celui de la République coiffée du bonnet phrygien que serre un large ruban : dans celui-ci s'engage une branche d'olivier dont la base se perd dans le listel. L'allégorie du revers représente *La France veillant sur le Génie du travail.*

On peut louer sans réserve M. Daniel Dupuis sur la façon dont il a surmonté les difficultés qu'opposent au médailleur les conditions de la frappe monétaire, telle qu'on la pratique aujourd'hui. Ces difficultés sont de tout

ordre et nous essayerons d'en donner une idée en entrant dans quelques détails sur la fabrication des pièces de monnaie.

Tout d'abord l'artiste cherche à l'aide du crayon les lignes de sa composition ; quand il les a arrêtées, il fait en cire un modèle à une échelle bien supérieure à celle de la pièce définitive d'un diamètre de 15 à 20 centimètres. Ce modèle, moulé d'abord en plâtre, puis coulé en un bronze dont



Etude de figure

l'alliage se rapproche de celui du métal de cloche et en a la dureté, est reporté mécaniquement au moyen du tour à réduire sur un bloc d'acier recuit de la grandeur voulue.

Si précis que soit l'instrument à l'aide duquel se fait cette réduction, le poinçon ainsi obtenu demande de nombreuses retouches et c'est alors que commence pour l'artiste la partie la plus pénible de son travail. C'est à l'aide d'une forte loupe que s'opèrent ces retouches d'une main si légère que souvent plus d'un mois de travail ne se traduit matériellement que par l'enlèvement ou le refoulement d'une quantité de métal inférieure à la tête d'une épingle.

Enfin le poinçon est terminé, en tout semblable à la pièce à produire. Il s'agit maintenant de lui donner par la trempe la dureté voulue. Cette opération délicate ne dure que quelques instants, mais elle exige une expérience qui fait de l'ouvrier chargé de ce soin un véritable collaborateur de l'artiste. Malgré toutes les précautions prises, il arrive parfois que le poinçon se brise à la trempe. Le travail de la réduction au tour et les retouches



Etude de détails

de l'artiste sont alors à recommencer. Si au contraire l'opération a réussi, le poinçon trempé sera par la suite enfoncé au moyen de la frappe, dans un bloc d'acier recuit où son empreinte en creux formera le coin matrice qui, pressé à son tour sur le disque de métal appelé flan, formera la pièce.

L'enfonçage du coin ne va pas sans certain risque et un poinçon est toujours exposé à se rompre au moment de la frappe du coin ; aussi le premier usage qu'on fait du premier coin obtenu est non pas de frapper une

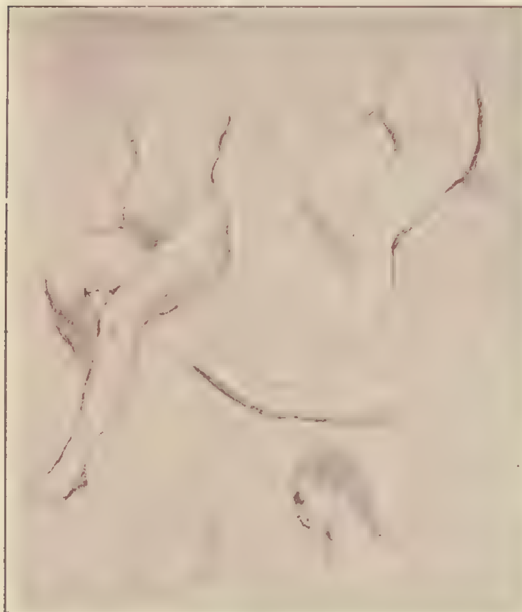


DESSIN PRÉPARATOIRE

pièce, mais d'obtenir par empreinte sur un bloc d'acier un second poinçon appelé poinçon de *reproduction*, qui, enfoncé dans autant de blocs d'acier qu'il sera nécessaire, produira autant de *coins de service*. Seuls ceux-ci seront mis

en contact avec les flans monétaires, tandis que le poinçon original et le poinçon de reproduction seront conservés, le premier ne devant être utilisé pour la frappe des coins de service que dans le cas d'une rupture du second. Il va sans dire qu'il en est du poinçon du revers comme de celui de l'avers.

Il est rare qu'après avoir frappé environ trente mille pièces un coin ne soit pas hors de service, et souvent après deux ou trois mille coups de presse, il ne donne plus que des résultats défectueux.



Etude

Tandis que les médailles peuvent être frappées en plusieurs coups de balancier, entre chacun desquels les flans passent par le four à recuire, il est nécessaire, par raison d'économie, que les pièces de monnaie soient frappées d'un seul coup, d'où la nécessité de renfermer chaque type dans un maximum de relief dont le graveur doit tenir compte en composant son modèle.

Les presses monétaires employées aujourd'hui peuvent frapper de trente à soixante pièces à la minute selon le module du flan. La rapidité d'action et la puissance de ces machines ne vont pas sans une certaine brutalité, et les pièces frappées par elles présentent une sécheresse de contour que n'avaient pas les anciennes monnaies frappées au marteau par autant de coups qu'il était nécessaire. Bien que nos habiles graveurs aient su prévenir, dans l'exécution de leurs modèles, les effets de cette brutalité, certaines ressources de modelé leur sont interdites.

En dehors de ces difficultés, plus particulièrement techniques, l'artiste chargé de la composition d'un type monétaire doit en surmonter une qui est inhérente au système même de division de notre monnaie. C'est la nécessité de créer un type susceptible d'être reproduit à des échelles très différentes.

Au point de vue strictement artistique, cette adaptation du même sujet à des pièces de modules différents constitue une difficulté presque insurmontable. Une œuvre doit toujours être conçue en vue d'une dimension déterminée et toute réduction ou amplification porte atteinte à ses qualités les plus essentielles. Une réduction, si absolument exacte qu'elle soit, et surtout parce qu'elle sera absolument exacte, ne sera jamais qu'une traduction infidèle de l'œuvre originale : ainsi le *Moïse* de Michel-Ange réduit à la dimension d'un presse-papier perdra toute signification. Naturellement ce défaut sera d'autant moins sensible que l'écart sera moins grand entre l'œuvre originale et sa réduction, mais quand cet écart est dans le rapport de un à deux, il devient choquant pour l'œil le moins attentif. C'est celui qui existe entre la pièce de cinq francs en argent et celle de cinquante centimes. L'artiste, en général, tourne la difficulté en créant son modèle en vue d'un module moyen qui peut n'être que fictif. Parfois, il préfère ne s'attacher qu'au module destiné à la plus grande circulation, sacrifiant plus ou moins les autres. Il peut arriver alors que l'un d'eux soit si mal partagé, qu'il devienne nécessaire de transgresser la règle administrative au profit de la règle d'art devenue trop impérative. Nous trouvons un exemple de ce cas dans le type adopté pour le revers de la monnaie de billon. Le modèle créé par M. Daniel Dupuis est établi en vue de la pièce de dix centimes, surtout quant au revers dont la composition un peu compliquée ne saurait être réduite considérablement. Sa réduction à la dimension de la pièce de cinq centimes, quoique peu considérable, fera disparaître bien des détails gracieux: sa



ÉTUDE

réduction à moitié n'en laisserait rien. Aussi le revers des pièces de un et deux centimes ne recevra-t-il d'autre empreinte que celle du chiffre indiquant la valeur. Les anciens qui ignoraient l'usage du tour à réduire, et qui presque toujours ont gravé leurs coins en creux directement, ont observé tout naturellement cette règle d'art. Si leurs pièces de modules différents présentent par-



Etude

fois la même composition, la façon dont celle-ci est traitée lui conserve son échelle propre. En général, la minutie du détail, s'ajoutant à la difficulté de le percevoir, ne fait que rappeler l'exiguïté de l'œuvre, quand tout devrait concourir à la faire oublier. Les médailleurs grecs le savaient bien et tels quadriges représentés sur le revers de *pentakontalitron* de Syracuse signés Kimon ou Evainetos atteignent un degré de puissance et de grandeur bien supérieur à celui d'ouvrages réellement colossaux.

Par contre, un agrandissement mathématique de ces compositions, consi-

dérées généralement comme des chefs-d'œuvre, n'aurait pour résultat que d'en faire ressortir les déformations voulues, qui deviendraient, après amplification, monstrueuses et inacceptables. Les Grecs qui avaient une prescience



Dessin préparatoire

merveilleuse de tous les phénomènes de la vision, ont constamment apporté à leurs œuvres des corrections dont l'étude et l'observation constitueraient le plus solide des enseignements. Les figures qu'ils ont représentées sur des faces de médaille atteignent rarement une hauteur totale égale six fois à celle de la tête, proportion inférieure d'une tête et demie à celle qu'on observe sur leurs grands bas-reliefs. Les figures, assises ou repliées, échap-

pent seules à cette règle. Les dimensions de certains accessoires sont exagérées à dessein en vue de cet effet décoratif dont les peuples jeunes ont toujours été préoccupés. Dans les médailles de la Renaissance on reconnaît la trace de cette règle, mais les artistes modernes, à la recherche d'un idéal différent, s'en sont complètement affranchis et l'on peut voir que la figure



Etude

qui symbolise la France dans le revers de la nouvelle pièce de dix centimes est fort élancée.

Mongez, à qui l'on doit une remarquable étude sur l'art monétaire ancien, assure que toutes les opérations qui constituaient l'émission d'une monnaie, composition du modèle des deux types, gravure ou enfonçage des coins, frappe des pièces, pouvaient dans certaines circonstances être effectuées dans un délai de vingt-quatre heures. Cette assertion, qui n'a rien d'invraisemblable, rend frappante la différence qui existe entre l'art monétaire ancien, dont les improvisations rappellent trop souvent le lingot poinçonné des premiers âges, et l'art monétaire moderne, dont la précision, peut-être un peu trop mécanique, assure à ses produits une forme et un aspect, qui, en inspirant la confiance, facilitent leur circulation.

Le nouveau sou est à tous les points de vue l'œuvre mûrie qui convient. La place nous manque pour faire connaître à nos lecteurs tous les documents



Premier type (avers)



Premier type (revers)

que son auteur a bien voulu nous communiquer, et nous le regrettons, car il eût été intéressant de montrer, en le suivant pas à pas, le chemin par lequel un artiste de la valeur de M. Daniel Dupuis est arrivé à la réalisation d'une œuvre dont les éditions successives atteindront peut-être cent millions d'exemplaires.

Les quelques documents que nous publions, choisis parmi les plus significatifs, nous permettent tout au moins d'en marquer les principales étapes.

L'artiste a été fixé du premier coup sur le choix du sujet, destiné à l'avers. Entre le premier modèle et le modèle adopté nous ne remarquons que peu de différence. Le mot *pax* inscrit sur le col de la tunique était une variante inutile du rameau d'olivier, il fut supprimé ; en revanche, ce rameau fut augmenté, et c'est peut-être regrettable, car sa partie



Etude

inférieure voile inutilement la base du buste. Il semble aussi que son poids va l'arracher du bonnet où il n'est retenu que par quelques feuilles. Disposition



Projet de revers



Projet de revers

fâcheuse et qui laisse des doutes sur la solidité de la paix qu'il symbolise.

Dès son premier essai l'artiste était fixé sur le caractère de beauté sévère qui répondait à la conception qu'il avait d'une République honnête et forte, mais à coup sûr plus démocratique qu'athénienne. Les changements ne devaient porter que sur des détails. Mais pour éviter que la nouvelle pièce pût être confondue avec la pièce de même valeur émise par la République Argentine, l'administration des Monnaies décida que le profil serait tourné à droite.

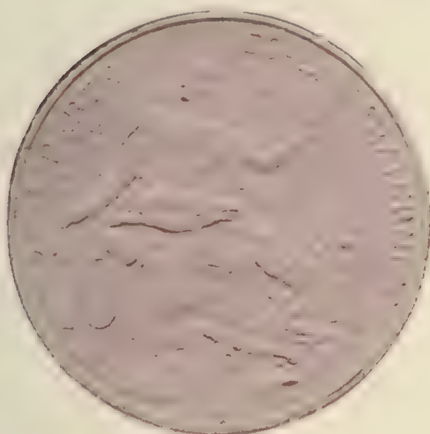


Etude

M. Daniel Dupuis montra plus d'hésitation dans la composition du revers. Les essais furent nombreux ; les dessins et les modèles en plâtre réduits par la photographie à la dimension du flan se succédèrent, souvent

fort différents de l'esquisse primitive, parfois ne s'en écartant que par quelques détails.

Certaines études ont précédé la composition du type qui devait être adopté,



Projet de revers



Étude pour le revers

d'autres ont été faites plus tard. Ces dernières sont caractérisées par la préoccupation d'obtenir une image plus simple et partant plus claire. Dans l'une, aussitôt abandonnée, un coq se compose avec le chiffre indicateur de la valeur et le millésime. Dans un autre essai poussé jusqu'à la confection du modèle en plâtre, c'est le Génie du travail, porté par un nuage et planant sur le monde. Cette disposition montre une jolie figure d'enfant ; mais elle pèche beaucoup par l'ajustement des accessoires. L'indication de la valeur, placée, moitié sur un écusson, moitié sur un philactère est défectueuse, et le livre ouvert sur lequel s'inscrit le millésime forme avec les outils que le Génie tient dans la main gauche un groupe confus chargeant d'une façon fort invraisemblable le sommet de l'écusson. Bien préférable est la composition, où l'on reconnaît le



Projet de revers

Génie de la civilisation tenant d'une main le rameau de la paix et de l'autre le flambeau de l'intelligence.

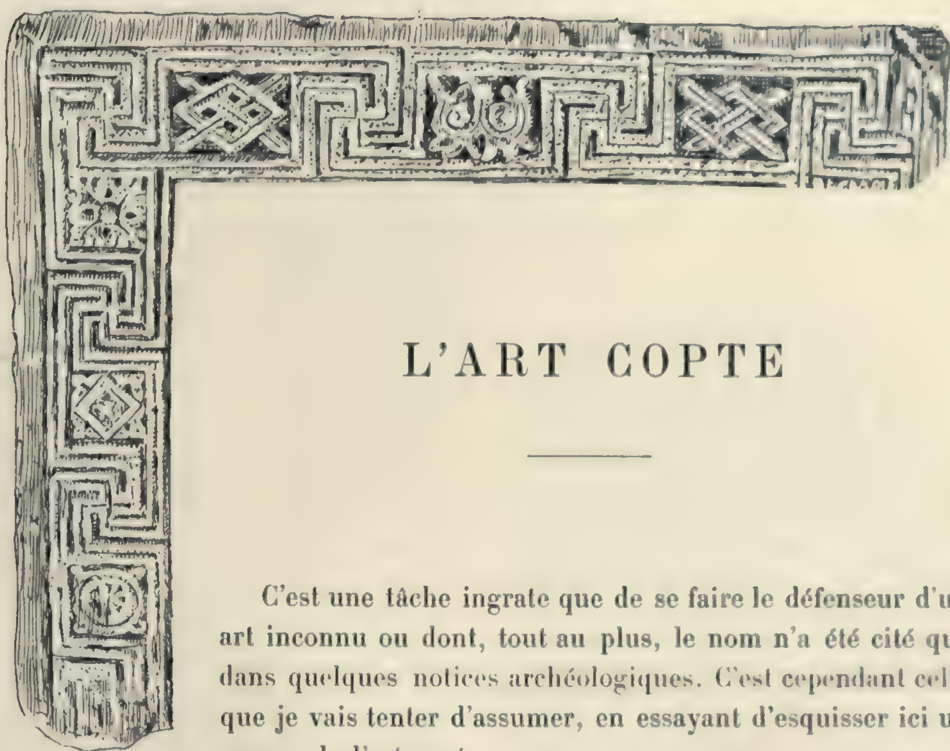
La partie inférieure au disque présente une surface unie, favorable à la double inscription de la valeur et du millésime, et l'adoption de ce parti très simple et presque familier eût fort bien convenu à une monnaie d'appoint.

M. Daniel Dupuis a cru devoir s'en tenir à la composition plus complexe dont tout d'abord il avait eu la vision et où son talent de décorateur devait trouver libre carrière. Nous devons reconnaître qu'il y a pleinement réussi.

Il ne nous reste plus qu'à formuler un vœu, c'est que le nouveau sou trouve auprès du public l'accueil que mérite cette œuvre tout à la fois savante et sincère, et que quelques-uns de ses exemplaires, égarés et retrouvés après bien des siècles, puissent, à défaut d'autre monument, témoigner devant la postérité la plus reculée de l'existence de notre nation amie des arts et de la paix.

H. LAFFILLÉE.





L'ART COPTE

C'est une tâche ingrate que de se faire le défenseur d'un art inconnu ou dont, tout au plus, le nom n'a été cité que dans quelques notices archéologiques. C'est cependant celle que je vais tenter d'assumer, en essayant d'esquisser ici un aperçu de l'art copte.

Et d'abord, qu'est-ce que l'art copte ; et d'où vient même ce nom : le copte ? La réponse à la première de ces deux questions est précise. L'art copte fut celui de l'Égypte chrétienne (IV-VIIe siècles de notre ère) et différa de celui de Byzance, en ce qu'il incarna les doctrines de l'Église d'Alexandrie, séparée par le schisme de Chalcédoine du reste de la chrétienté. Quant à l'étymologie même du mot copte, deux opinions sont en présence. Les uns ont prétendu que Koptos, ville de Thébaïde, avait été, au IIIe siècle, le berceau du christianisme égyptien, et que, pour désigner les adeptes de la foi nouvelle, l'on se servit de l'expression *Pa Koptios*, les gens de Koptos. D'autres croient reconnaître à ce nom une autre origine. Du nom hiéroglyphique de Memphis, *Ha gha Phtah*, la demeure de Phtah, les Grecs avaient fait Αἰγύπτιος (*Aiguptios*), l'Égypte, les Égyptiens. A la période byzantine de la domination romaine, une corruption de prononciation changea Aiguptios en Guptios, et ce nom fut encore celui de l'Égypte. Seulement, à cette époque, l'Égyptien était devenu chrétien ; et le nom de Guptios, en même temps qu'il servait à désigner le pays, disait la religion de l'individu. Et, comme dans les conciles où s'élaborait alors le dogme chrétien, moines et anachorètes

prenaient une part considérable, de nom générique du peuple, ce mot Goupti devint une expression servant à désigner plutôt la secte religieuse à laquelle le peuple appartenait.

Cette ferveur du Copte fut l'un des traits dominants du mouvement spiritualiste des IVᵉ et Vᵉ siècles, d'autant plus remarquable qu'elle tranchait d'une façon singulière sur le caractère calme et méditatif de la race; et que, jusqu'à cette date, la prédication de l'Évangile était restée stérile, aussi bien à Thèbes que dans le Delta. La vieille religion égyptienne, les cultes solaires et funéraires de Phtah, d'Osiris, de Râ et d'Horus n'avaient même pas été entamés par elle; et vainement, dès l'an 80, les grands philosophes gnostiques, qui, à Alexandrie, avaient entrepris de christianiser les systèmes de Platon, Basilide et Valentin, avaient-ils prêché à Prosopis, à Athribis et à Saïs. Ils n'avaient rencontré que quelques adhérents, recrutés sans doute parmi les mercenaires ou les colons grecs. La tyrannie de Dioclétien fut seule capable de modifier l'état de choses établi.



Portail d'église avec vignes et sceau d'hostie encadrant une image du Christ
Stèle funéraire.

Aussi, est-ce la trace de cette antique religion que dans le christianisme alexandrin, à chaque pas, l'on retrouve. Pour lui, l'idolâtrie n'est autre chose que le culte des divinités de l'Olympe; et des anciens mythes il conserve plutôt un souvenir attendri. Sa haine pour ses maîtres de Rome et de Byzance remontait tout entière à elles. Elle englobait du même coup les formules d'art qui les avaient reproduites, et que le répertoire de Byzance venait de transporter dans le christianisme naissant. Quand celui-ci s'était propagé dans la vallée du Nil, ses premiers symboles avaient pu faire corps pour ainsi dire avec lui; aux heures de la persécution, ils étaient devenus

des signes de ralliement et d'espérance. Mais, lorsque à l'avènement de Constantin Alexandrie fut devenue le foyer par excellence du mouvement religieux, le Copte, pour qui l'extériorité était tout, de même que pour son aïeul, devait forcément chercher à se constituer un symbolisme, où rien ne rappelât les figures byzantines, qui lui semblaient autant d'idoles, et qui personnifiât sa pensée à lui. Sans doute, il n'adore plus Amon, Osiris, Horus, Isis, les génies bons ou pervers; mais, c'est toujours eux que, sous le nom du Dieu Père, de Jésus, de la Vierge, des anges ou des démons, l'on retrouve : l'esprit théogonique reste le même, seul le nom des divinités a changé.



Saint Georges identifié a Horus
Stèle funéraire.

L'inclination native aidant, il se trouvait donc amené à demander cette formule au répertoire du symbolisme pharaonique. Et c'est ainsi que le sceau essentiel du christianisme, la croix, ne fut jamais, même à la première heure, l'emblème suprême de la croyance copte, qui lui préféra la croix ansée, le *ankh* antique, symbole de vie et de renaissance, que dans les peintures des vieilles tombes l'on voit aux mains d'Anubis, le protecteur des morts, qui le porte aux narines du défunt pour le mettre en possession de la vie de l'au-delà; que le blé, symbole du corps de Jésus, ne fut qu'un ressouvenir de l'épi, corps d'Osiris, la plante qui se renouvelle d'elle-même; que la vigne fut celui de son sang, pour avoir été celui du sang de ce même Osiris; que le lièvre devint un troisième symbole du Christ, pour avoir servi à écrire le nom hiéroglyphique d'Osiris, *oun-nefer*, l'Être bon; que la Vierge, identifiée à Isis, prit les attributs et les symboles de la déesse mère; fut représentée tenant l'Enfant, comme autrefois Isis, Horus; qu'assimilée à Hathor, elle apparut dans les chapiteaux des églises, aux alentours des baptistères, rappelant la légende de l'Hathor dans le *persea*, versant à l'âme la libation qui lui donne la vie de l'au-delà de la tombe; et que saint Georges enfin, le chef des milices célestes, se confondit avec Horus, le soleil levant, vainqueur des ténèbres et de l'armée des esprits du mal.

Ce nouvel état de choses comportait comme première conséquence artistique l'éclosion d'une architecture nouvelle, capable de pourvoir à ses aspirations et aux besoins du culte. Chaque congrégation religieuse devait avoir son monastère, sa grande église ; chaque village, sa chapelle ; la place où chaque martyr était tombé, être marquée d'un monument. L'architecte se trouvait-il pris au dépourvu pour parer à cette éventualité ? Non, sans doute, car nous voyons qu'Antinoë avait un évêché avant même la persécution de Dèce, qui précéda de quelques années la persécution dioclétienne, et qu'à Alexandrie, ainsi que dans les villes grecques de Basse-Égypte, Saïs, Prosopis, quelques petites laures s'étaient élevées déjà.

Ce que pouvait être le type de ces premiers monuments de la foi orthodoxe ? Une réplique plus ou moins heureuse de la basilique byzantine. Mais en reprenant des Grecs le modèle de la basilique, le Copte n'en comprenait pas la donnée ; il en adoptait la formule, comme il avait adopté celle de l'Évangile, en un mouvement de spontanéité irraisonnée ; la basilique était le sanctuaire où l'office divin était célébré. Il n'en fallait pas davantage ; l'extériorité était satisfaite, le reste importait peu.

Cette indifférence cependant ne pouvait être que momentanée et l'inclination native, se réveillant chez le Copte, devait le mener, à bref délai, à modifier l'ordonnance de l'Église byzantine, pour la mettre à l'unisson de ses aspirations, où le mysticisme tenait la première place, teinté de méditation extatique et de contemplation. Ce sentiment avait trouvé, aux époques anciennes, son expression dans l'architecture en plate-bande ; mais le temps était passé où l'Égypte était assez puissante pour édifier ces charpentes de pierre, et d'autre part, le bois manquait. La voûte s'imposait à l'architecte. Du moins, s'il n'eut pas le libre choix des éléments de sa construction, sut-il affirmer sa personnalité dans sa manière de les mettre en œuvre et de les remanier au gré de ses conceptions. L'élaboration de cette formule fut longue cependant, et se partagea en trois périodes caractéristiques : une période de formation, une période byzantine, une période personnelle. Trois monuments suffisent à résumer ces trois étapes : l'église de Saint-Siméon, à Assouan ; l'église de Saint-Schenoudi, à Sohag, et l'église de Baramous au Natron.

Les éléments essentiels de l'art byzantin, l'arc plein-cintre et la coupole sphérique, devaient être forcément repoussés par le Copte, comme trop en

opposition avec ses tendances au mysticisme. Leur courbe se trouvait être trop enveloppante, et les jeux de lumière et d'ombre se répartir trop uniformément sur leur pourtour. Aussi, le caractère essentiel de l'architecture copte est d'avoir, de prime abord, repoussé la coupole. Le plus ancien monument qui nous soit parvenu, Saint-Siméon, n'en a pas gardé trace ; et le système de ses voûtes dénote déjà un élan d'aspiration marqué.



Couvent de Saint-Siméon, a Assouan
Grand cloître à deux étages superposés.

L'ordonnance de la grande église est bien encore celle de toutes les églises d'Orient. Le plan comporte les trois divisions byzantines : le *haikal* ou sanctuaire, englobant les autels et le chœur; les nefs et le *narthex*, ou place réservée aux catéchumènes et aux pénitents. Mais si cette disposition est celle de Byzance, maintes réminiscences du passé de l'Égypte s'y mêlent, aisément reconnaissables à l'examen.

Le sanctuaire égyptien n'est jamais unique ; il est composé de trois chapelles, répondant aux trois personnes de la triade divine antique. Au centre, est le sanctuaire du dieu père; à gauche, côté de l'Occident, celui de la déesse mère; à droite, côté de l'Orient, celui du dieu fils. Pour le Copte, la triade antique devient la triade chrétienne. Il fait de l'autel, non pas la table

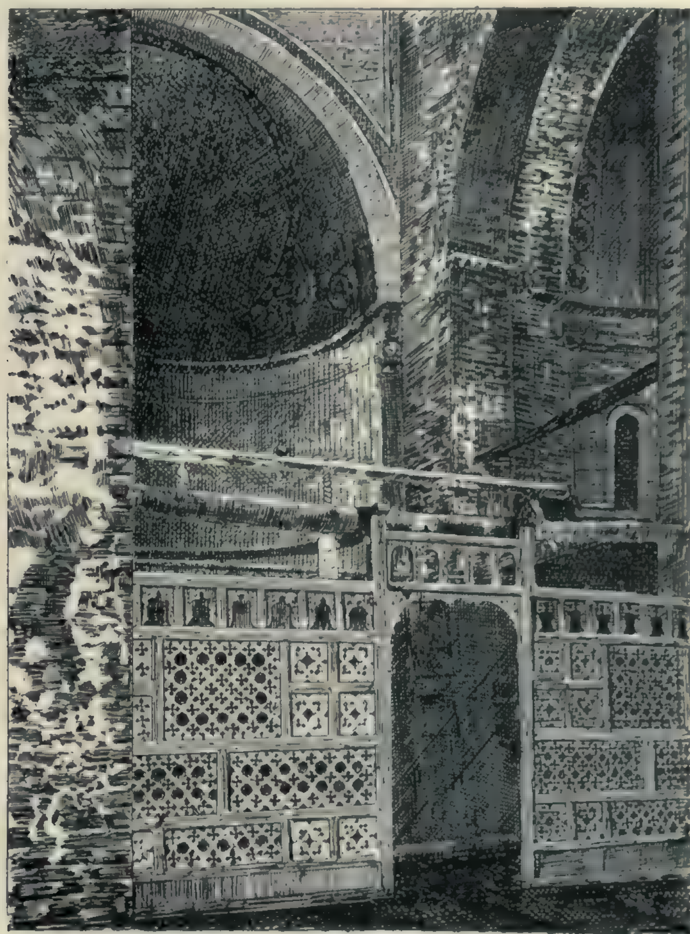
du sacrifice, mais le tombeau du Christ et le trône de Dieu. Nefs et *narthex* sont couverts de voûtes; mais de parti pris, le constructeur renonce au berceau extra-dossé, à la coupole, à l'arc franchement accusé. Deux berceaux se rencontrent-ils, il n'a jamais recours à la voûte d'arête, mais à l'arc de cloître; il le surbaisse et le déprime; et le soin apporté par lui à dissimuler ses grandes voûtes est son principal souci. Pour y parvenir, il a recours à des combinaisons tout au moins hasardées. Il élève ses murs au niveau du sommet du berceau; il installe de petits arcs dont le pied vient buter sur sa montée, et nivelle le tout au moyen d'une maçonnerie légère, faite de gravats. Et d'autre part, cette voûte s'est déjà faite elliptique, pareille à celle de l'antiquité.

Cette première manière subit peu de modifications pendant tout le IVe siècle. L'an 420, saint Schenoudi construit enfin à Athribis un monastère, qu'habitent encore les moines rangés sous sa règle. L'église en fut longtemps célèbre, à ce point que les auteurs coptes n'hésitèrent point à lui donner le nom de « Jérusalem d'Égypte » et à désigner la montagne d'Athribis, au pied de laquelle elle s'élève, du nom du mont Garizim.

L'architecte était grec, à coup sûr; tout dans l'agencement adopté par lui le prouve. Les trois sanctuaires du *haikal* sont, non pas alignés côte à côte, mais répartis sur plan cruciforme autour d'un vaste dôme central. Quatre arceaux plein-cintre portent cette coupole, et le raccord de celle-ci aux nappes planes des murs est ménagé par de petites arches, chevauchant l'angle du carré. Un tambour la surélève, percé sur sa périphérie d'une double rangée de petites lucarnes fournissant tout l'éclairage du chœur, qu'elles baignent d'un jour diffus. La modénature de ce *haikal* est absolument romaine. A chacun des sanctuaires, une demi-coupole, frangée d'une archivolte, repose sur douze colonnettes corinthiennes, réparties en deux ordres superposés. Bases, chapiteaux, entablements sont ceux d'un temple grec. Dans chaque entre-colonnement se creuse une niche semi-circulaire; et les grandes colonnes portant les arceaux qui délimitent le dôme ont tous les caractères des ordres composites romains. Mais, du moins, si cette ordonnance trahit une origine byzantine, l'aspiration copte s'accuse par la surélévation de la coupole et l'ornementation, où le fleuron cruciforme se mêle déjà aux arabesques et aux nattes d'entrelacs.

Cet épanouissement était local toutefois. Deux ans après la mort de Sche-

noudi (451), s'assemblait le concile de Chalcédoine, et éclatait le schisme monophysite, auquel l'Égypte se ralliait avec autant d'ardeur qu'elle en avait



Église du couvent de saint Schénoudi, a Athribis
Centre du haikal.

mis à se convertir. Libre de toute entrave, son aspiration allait prendre une impulsion nouvelle ; le mouvement religieux se déplaçait, et de la Thébaïde émigrait au désert de Nitrie, l'*ouady Natron* d'aujourd'hui. Quatre monastères s'y élevaient, celui de Saint-Macaire, celui de l'*amba* Beschaï, celui des Syriens et celui de Baramous.

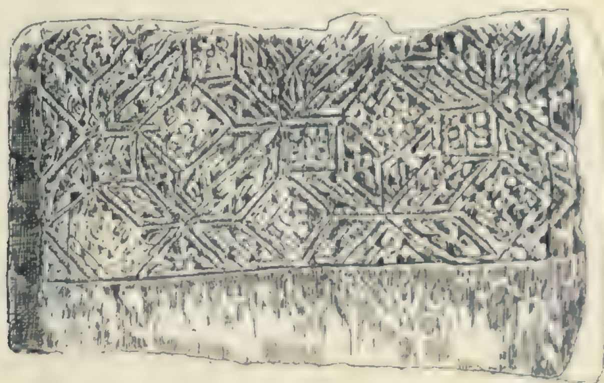
de l'être réel. Au lieu de cela, le répertoire byzantin lui offrait les modèles païens, transposés sans modifications dans l'église chrétienne. La transition était trop forte, d'autant plus que, chez le Copte, commençait à se préciser la conception qu'il se faisait du christianisme, conception qui se trouvait être précisément l'envers du dogme byzantin. Aussi, lorsque force fut aux sculpteurs de reproduire les images du culte nouveau, la Vierge et l'Enfant, saint Georges ou l'archange Michel, firent-ils preuve, tout de suite, d'une aversion profonde pour les modèles grecs qu'il leur fallut copier, en même temps que d'une maladresse au-dessous de toute critique. Après un siècle de tentatives infructueuses, ils renoncèrent à l'imitation, pour chercher dans la ligne abstraite l'impression qu'ils désiraient évoquer.

C'est pas à pas que l'on peut suivre le chemin parcouru dans les tâtonnements qui allaient aboutir à l'une des formules les plus caractéristiques de l'art ornemental, la polygonie. Tout d'abord, la vérité des modèles s'efface, les formes se décomposent, les lignes se rigidifient, l'ensemble s'accuse par masses géométrales et toute trace de vie disparaît. Bientôt, la ligne abstraite prime l'imitation, le visage humain n'est plus qu'une ellipse, le nez s'y accuse par un cylindre, l'œil par un globe serti dans un ovale, tandis que les boucles de la chevelure se déroulent avec des ondulations de rinceaux. Encore un pas, et le mufle des lions d'Akhmin n'est plus qu'un mascaron, mi-partie ornemental, mi-partie animal; leurs lèvres et leurs oreilles se contournent en feuillages, leur crinière se hérisse en palmettes et leur nez s'estompe en fleuron trilobé. Puis, les reliefs du corps humain se recouvrent, à leur tour, de ces mêmes feuillages, de ces mêmes polygones, de ces mêmes rosaces qui, insensiblement, finissent par se substituer à eux.

Pendant ce temps, les compositions ornementales sont devenues le thème favori de l'artiste. Tiges et feuillages ont pris des inflexions ordonnées, et se sont contournées en spirales révulsées dans un ordre régulier. En même temps le décorateur, placé dans la nécessité de revêtir les surfaces nues des sanctuaires et de mettre partout en évidence le signe de sa foi, retourne aux assemblages de figures géométriques simples, carrés, cercles, losanges, au centre de chacune desquelles il inscrit la croix et les divers symboles du christianisme primitif.

Maître de ce double procédé, c'est à lui désormais que le Copte demande l'affirmation de sa pensée. Jusqu'aux branches de la vigne symbolique se

transforment en lianes enchevêtrées, sous des profils géométriques, en une polygonie arborescente, où les figures décrites se remplissent de feuillages et de pampres, au centre desquelles se détache toujours la croix. Mais, ces assemblages, par cela même qu'ils ne renferment que des polygones réguliers, synthétisent des idées calmes, immuables, et étant donné que le calcul des fractions d'angle à grouper autour d'un point, pour obtenir quatre angles droits, eût été un problème trop ardu pour un novice tel que le Copte, cette polygonie s'arrête aux seules fractions capables de lui donner directement cette somme de quatre angles droits. Il s'ensuit que le nombre des côtés du



Assemblage de carrés et d'octogones entrecoupés
Stèle funéraire.

polygone est pair, et que de telles figures, par leur équilibre parfait, reflètent des sensations empreintes d'une sérénité douce, telles en un mot qu'elles devaient être pour rendre la nuance spéciale des contemplations.

Dans ces premiers essais de la polygonie copte perce pourtant déjà l'intuition de composition, plus complexes. L'une des plus simples était l'assemblage du carré et de l'octogone, puisque l'angle de l'octogone étant égal à un angle droit et demi, la réunion de deux octogones et d'un carré donnait la somme de quatre angles droits autour d'un point. Mais s'il avait la révélation de l'idéalisme ainsi obtenu, le praticien d'alors n'avait pas la main assez exercée; l'imperfection de son tracé invariablement le trahissait. Une dalle de revêtement montre, en même temps que cet essai tenté par lui, son impuissance à manier le groupement des figures. C'est un assemblage incertain d'oc-

togones, au centre de chacun desquels un carré s'inscrit. Bien plus, les polygones déjà s'entrecoupent, de manière à rendre l'assemblage encore plus complexe. En même temps, le feuillage et la flore se font irréels, pour obéir à cet élan de l'individu vers le surnaturel.

Toute la distance qui sépare l'art copte de celui du reste de la chrétienté est là. Le copte n'est point tourmenté par le problème des responsabilités de la vie. De même que ses ancêtres de l'époque pharaonique, il pense que le bien ou le mal fait compte peu. Qu'il ait suivi les prescriptions relatives à l'extériorité du culte, et la crainte de l'enfer n'existe pas pour lui. De la donnée chrétienne, il n'avait vu que la promesse de félicités infinies, où les contemplations occupaient la première place, et comme cela s'adaptait à sa nature, ce fut vers ces dernières que tout son effort se concentra. Il se plut aux larges compositions, où la trame du décor se poursuit indéfiniment; pas trop cachée, de façon à ce que l'œil n'éprouvât pas trop de peine à la suivre; pas trop accentuée, de manière à ce qu'il ne fût pas retenu; suffisamment ornée pour satisfaire à sa soif de magnificence; assez enchevêtrée cependant, pour qu'il fût obligé à en chercher les détours là où ils se trouvaient masqués. Le besoin de se prouver à lui-même qu'il était l'élu, le conduisait de même à semer les méandres de ce décor du signe de sa foi. Sa vue le réconfortait, le rayonnement qui l'entourait lui montrait son pouvoir magique; et à le contempler environné d'une gloire, il se sentait sous sa protection.

La preuve en est que ces aspirations latentes du décor lapidaire prirent enfin corps dans les boiseries du couvent des Syriens (commencement du VIIe siècle) et survécurent aux autres manifestations de l'art copte, en dépit de l'invasion arabe et de la diffusion de l'Islam. La porte de l'église des Syriens est à six brisures, comprenant chacune sept petits panneaux incrustés d'ivoire, où s'assemblent tous les thèmes de l'ornement polygonal. La voie ainsi préparée aux polygonistes, les boiseries de l'Abou Sifaine — Saint Mercure qui, selon la légende copte, aurait lancé le javelot qui tua Julien l'Apostat — et du Mohallakh, l'église suspendue — XIe siècle — devaient être la matérialisation parfaite de cette philosophie de l'évolution perpétuelle des choses, gouvernées par un pouvoir absolu. L'une de ces compositions est donnée par un assemblage de décagones; l'entrelacs décrit une rose hexagone pivotant autour d'un centre étoilé. Centre et mailles sont remplis d'incomparables ivoires, fouillés de croix enguirlandées d'arabesques foliacées et

florescentes, mais conventionnelles et rythmiques. Un autre panneau, moins compliqué, en tant qu'assemblage, mais d'un effet tout aussi puissant, est donné par un semis de croix grecques dessinées par des filets d'ivoire, tandis



Eglise du Mohallakh (vieux Caire)
Boiserie du sanctuaire.

que sur les fonds ainsi profilés une croix blanche damasquinée de noir se détache, entourée de moulures de cèdre massif.

Telle fut l'œuvre copte; son influence sur l'art chrétien des premiers siècles est incontestable, non pas que l'étranger lui ait demandé, au sens propre, des modèles, mais en raison des idées qu'il a, sinon affirmées, au

moins émises et que ses successeurs n'ont fait que développer. Qu'elle soit restée enlisée dans la difficulté de la pratique, n'importe. Il lui suffit d'avoir su se créer un symbolisme à elle, une architecture indépendante et un art décoratif expressif.

Son rôle consiste à avoir été l'ancêtre direct de l'art arabe, le lien de transition entre l'Egypte pharaonique et les formules de l'Islam; à avoir traduit les idées théogoniques et cosmogoniques de l'antiquité en des thèmes nouveaux, à la façon dont les philosophes d'Alexandrie tentèrent eux-mêmes de les transcrire, et dont, plus tard, moines et anachorètes du désert les incarnèrent, dès que le schisme de Chalcédoine leur eut rendu leur liberté. Rien ne s'improvise en art, et le répertoire arabe, avec le spiritualisme intense de ses compositions polygonales, ne fut que l'éclosion parfaite de cette philosophie des formes abstraites, où l'artiste copte s'était complu, pour suivre les détours de la méditation extatique. Le temps lui manqua, à cet artiste méconnu. Il ne sut ni assouplir sa main, ni se rompre aux combinaisons de fractions d'angle. Son œuvre n'en reste pas moins l'une des tentatives les plus curieuses qu'ait à enregistrer l'histoire de l'art.

AL. GAYET.





LA CRÉATION DE VERSAILLES[1]

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

II

LES PREMIERS TRAVAUX DE LOUIS XIV

A la mort de Louis XIII, le petit château, dont nous avons pu attribuer la construction à Jean du Cerceau, était demeuré abandonné. Versailles était regardé, d'ailleurs, comme une dépendance de Saint-Germain et n'avait pas de « capitaine » particulier. La Fronde n'y laissa aucun souvenir. Quand le jeune Louis XIV, à douze ans, vint y chasser pour la première fois, il trouva intacte la maison favorite de son père. La *Gazette* note cette visite au 18 avril 1651 : « Le Roi étant allé prendre autour du château de Versailles le divertissement de la chasse, et le maréchal de Villeroy, gouverneur de Sa Majesté, qu'il accompagnait, ayant demandé à dîner au président de Maisons,

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 mai, t. III, p. 399.

surintendant des finances, capitaine de ce château et de celui de Saint-Germain, le Roi voulut honorer de sa présence ce repas; auquel il parut qu'une personne d'ordre l'est partout, car, encore que Sa Majesté eût défendu à ses officiers d'y aller, elle fut si magnifiquement traitée avec toute sa cour, en des tables qui se trouvaient servies à mesure que l'on s'y présentait, que tous en furent extraordinairement satisfaits. » Le 18 juin, le petit roi dîna encore à Versailles, et le 28, « dès la pointe du jour, fut voir son château de Versailles et prit autour de là le divertissement de la chasse ». Chaque année, depuis lors, Louis XIV vint chasser à Versailles une ou plusieurs fois par an, tantôt avec son frère, tantôt avec le cardinal Mazarin[1].

L'année 1661 est une des plus importantes années dans l'histoire de Louis XIV. Elle a vu mourir Mazarin, disgracier Fouquet, séduire Louise de la Vallière; il y faut joindre le commencement des travaux de Versailles. Le 16 mars, huit jours après la mort de Mazarin, était nommé intendant des finances l'homme qui allait donner au règne sa direction définitive, et qui, parmi tant d'autres plus grands titres de gloire, allait attacher son nom à l'œuvre qui nous intéresse ici. Dès 1661, Colbert faisait entreprendre de grands travaux dans les résidences du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain et de Versailles. Pour Versailles, ce fut une véritable transformation qui commença. Colbert n'en fut cependant point le conseiller. Ce qui apparaît bien nettement dans les documents un peu obscurs de cette période[2],

[1] Le 27 avril 1652, revenant de Corbeil, avec la reine-mère Anne d'Autriche, d'une entrevue avec Charles II d'Angleterre, qui venait de se réfugier en France, le Roi dîna à Versailles avant de rentrer à Saint-Germain. Le 25 octobre 1660, quatre mois après son mariage, il y conduit la jeune reine Marie-Thérèse.

[2] Deux grands documents émanant de Colbert dominent toute la question. On les a bien des fois cités sans les dater exactement et par conséquent sans pouvoir en tirer un parti complet. Tous les deux sont publiés par P. Clément, à l'année 1665 (*Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, t. V, Paris, 1868, p. 266, 268). Le soigneux éditeur exprime lui-même à ce sujet des doutes que nous trouvons fort justifiés. Le premier est la fameuse lettre sur l'inutilité d'agrandir Versailles, alors que le Louvre attend son achèvement. Il n'y a d'autre indice permettant de dater que la phrase, où Colbert parle de « plus de 500.000 écus..., dépensés *depuis deux ans* à Versailles ». Comme les travaux ont débuté au cours de 1661, et que la lettre est écrite un 28 (?) septembre, il semble que ce soit à l'année 1663 que se rapporte le document. Ce pourrait être cependant à 1664, si Colbert compte depuis la fin de 1662, où auraient commencé de plus grands travaux. Il y a des séjours du Roi en septembre toutes ces années-là. Enfin, il est admissible que Colbert ne parle que des deux dernières années et rien ne s'opposerait alors à la date de 1665. — Nous serons plus affirmatif pour le rapport au Roi sur les projets d'agrandissement du Château, pièce non datée, classée par Clément à 1665. Il indique clairement, parmi quelques obscurités inévitables, qu'il est question de faire « l'enveloppe » des constructions Louis XIII sur les dessins de Le Vau. C'est le parti que conseille Colbert, après avoir examiné d'autres projets. Il est évident que le commencement d'exécution dut suivre de près ce rapport. Or, nous établirons, par la correspondance inédite de Colbert, que les fondations de Le Vau ont été commencées dans l'automne de 1668. C'est donc à 1668, ou au plus tôt à 1667, qu'il est logique de rattacher le rapport au Roi.

c'est que tout d'abord fut seul écouté le caprice du jeune souverain, transformé plus tard en goût sincère et réfléchi des belles constructions.

A l'âge qu'avait alors Louis XIV, un exemple de création personnelle avait dû le frapper, celui du château de Vaux par Fouquet. Malgré la discrétion assez grande des contemporains à ce sujet, le rapprochement des dates laisse penser que le spectacle des splendeurs de Vaux-le-Vicomte étonna l'esprit du roi au



Vue du chateau de Versailles du côté de l'entrée
D'après Silvestre et Pérelle.

point d'exciter non seulement sa jalousie, mais son émulation. Il les avait entrevues pour la première fois au mois de juillet 1659, et il était venu en fêter l'achèvement en août 1661. Il conçut dès lors peut-être le désir d'effacer, par des œuvres plus vastes encore, le souvenir des merveilles tant célébrées de la maison de son ministre.

A l'époque, en effet, où vont commencer les travaux de Versailles, Fouquet a mis la dernière main à un château d'une importance considérable et d'une richesse jusque-là inouïe. On l'évalue à seize millions. Il a fait travailler chez lui les maîtres les plus renommés dans tous les genres et tous les artistes attachés au service des Bâtiments du Roi. La construction a été dirigée par l'architecte Louis Le Vau ; André Le Nôtre a tracé les jardins ; François Francini, dit Franchine, a aménagé les eaux et les cascades ; enfin un décorateur et

un directeur de fêtes incomparable, Charles Le Brun, a peint les principaux salons et ordonné l'ensemble des intérieurs. Ce sont précisément les futurs créateurs de Versailles, dont Louis XIV a pu admirer l'œuvre accomplie, de même qu'il a eu sur le théâtre de son surintendant la révélation de Molière. Il semble n'avoir eu qu'à employer le groupe d'hommes que Fouquet lui a formés et qui viennent de donner à Vaux une première mesure de leur génie.

Vaux était trop beau pour un ministre. Ce fut, ou du moins cela parut, la preuve imprudemment étalée de ses dilapidations. Après la prodigieuse fête du 17 août 1661, sa perte était résolue et, le 5 septembre, à Nantes, il était prisonnier d'État. Vers le même moment, le travail commence à Versailles : Le Nôtre remanie les parterres et projette le parc, Le Vau embellit l'intérieur de la maison de Du Cerceau et dresse ses plans pour des agrandissements et des commodités nouvelles[1].

Nous ne recueillons que peu de renseignements sur les travaux exécutés au cours de 1661 et 1662. On refit une partie des appartements intérieurs; deux peintres furent chargés de les décorer, Charles Errard et Noël Coypel[2]. On constitua un appartement spécial pour le dauphin, que Marie-Thérèse avait mis au monde le 1er novembre 1661[3]. Au dehors, on démolit les bâtiments de l'anticour de Louis XIII, pour en construire de beaucoup plus vastes. Mais c'est dans le parc qu'on semble avoir le plus travaillé. Colbert écrit, à une date indéterminée, au plus tard en septembre 1665, qu'en les deux dernières années on a dépensé 500 000 écus, soit 1 million 500 000 livres. Les dépenses ont dû être importantes en 1662, et bien qu'il n'y ait pas de comptes pour 1663, nos documents suffiront tout à l'heure à montrer qu'elles étaient déjà énormes. Elles portèrent surtout sur les jardins, qui furent alors entièrement tracés dans leurs grandes lignes.

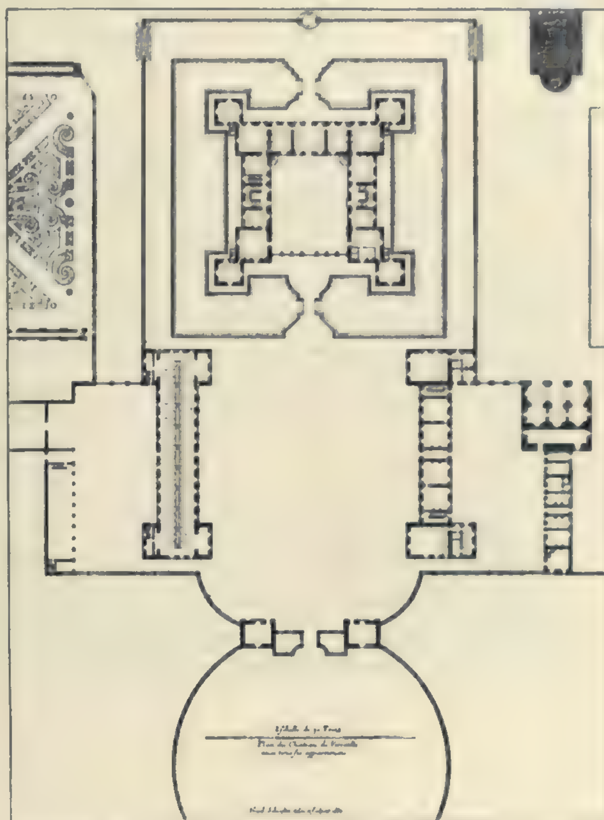
Le Nôtre a eu carte blanche, comme Le Vau, et c'est à ces deux conseillers de Louis XIV que Colbert fait allusion, quand il écrit, inquiet des dépenses

[1] La date de 1661 pour le début des travaux de Louis XIV est donnée par Félibien (historiographe officiel de 1674) et par Blondel, qui a eu sous les yeux les papiers de Charles Perrault. On la trouve également dans le texte de Guillet ci-dessous. Il n'y a aucune raison d'y substituer 1662.

[2] Notice sur Errard, par Guillet de Saint-Georges : « En 1661, il commença à travailler au petit château de Versailles, que le Roi voulait faire rétablir, et pendant l'année 1662, il continua de l'orner et de l'enrichir. M. Coypel y peignit le plafond du petit salon ; mais ces ouvrages ont été détruits par les divers changements qui se sont faits au bâtiment de Versailles » (*Mém. inéd.*, t. I, p. 81).

[3] Rapport de Petit, mars 1663, *Mél. Colb.*, 115, f. 11.

qui se multiplient au delà de toute prévision : « Votre Majesté observera qu'elle est entre les mains de deux hommes qui ne la connaissent presque qu'à Versailles, c'est-à-dire dans le plaisir et le divertissement... ; que la portée de leurs esprits suivant leur condition, divers intérêts particuliers, la pensée qu'ils ont de faire bien leur cour auprès de Votre Majesté, joint à la padronance dont ils sont en possession, feront qu'ils traîneront Votre Majesté de desseins en desseins pour rendre ces ouvrages immortels, si elle n'est en garde contre eux[1]. »



Plan du chateau de Versailles en 1667
Par Israël Silvestre.

Versailles est devenu, en effet, un des séjours favoris du roi, et ce sont bientôt les travaux qui l'y attirent le plus. Le 22 janvier 1662, il y va en promenade ; le 1er mars, il y conduit la reine, y chasse le 15, y traite magnifiquement à dîner les deux reines, le 20 juillet, en fait de même le 17 septembre pour Monsieur et Madame (Henriette d'Angleterre), avec un grand bal le soir, où danse apparemment Louise de la Vallière, fille d'honneur de Madame. Le roi vient se promener de Paris, le 1er octobre, chasser et dîner deux fois en novembre; enfin, le 30 décembre, passer la journée après la mort de sa fille. Le 21 janvier 1663, il y a chasse ; le 28, promenade; le 3 février, dîner en grande compagnie avec la reine.

[1] *Lettres, Instr. et Mém. de Colbert*, t. V, p. 269.

puis « chacun se divertit à visiter les beaux appartements de ce château très magnifiquement meublés ». A partir de ce moment, les chasses et les simples promenades sont continuelles, et il y a même de petits séjours avec Marie-Thérèse, du 12 au 16 mars[1], du 29 mai au 9 juin, le roi ayant été pris de la rougeole à Versailles, du 11 au 20 août, du 15 au 22 octobre, etc. Enfin, le 22 novembre, « le Roi fut à la promenade à Versailles, où Sa Majesté régala splendidement à dîner le duc de Mecklembourg, ajoutant aux bontés qu'elle lui a témoignées celle de lui faire voir ses bâtiments et toutes les beautés de ce beau lieu ». Tel est déjà, on le voit, le ton adopté par les récits officiels[2].

Bien que renseigné régulièrement sur Versailles par Charles Perrault, contrôleur général des Bâtiments, qui y venait souvent, Colbert avait voulu y placer à demeure un de ses agents, pour surveiller les grands ouvrages qui se faisaient et pour empêcher les abus qui pouvaient s'y commettre. Ce sieur Petit avait aussi mission de rendre compte à son maître des visites de plus en plus fréquentes du roi. Nous devons à cet honnête inspecteur une série de rapports commençant à février 1663 et qui vont nous révéler l'activité de cette première période, ignorée jusqu'à présent, de la création de Versailles. Ses lettres sont éparses aujourd'hui dans la vaste correspondance générale dont Colbert faisait garder les originaux, et les modestes notes sont insérées, à leur ordre chronologique, au milieu des plus graves papiers d'État, entre des lettres d'intendants, d'évêques, d'ambassadeurs[3]. Au milieu de tant de grands sujets qui occupent l'esprit du ministre, il est piquant de lui voir réserver une place dans ses préoccupations à des récits tels que celui-ci, le plus ancien qui nous montre Louis XIV dans son rôle de bâtisseur :

Versailles, le 17 février 1663[4].

Monseigneur,

Aussitôt que le Roi arriva hier à Versailles, il demanda à quoi on avait travaillé depuis le dernier jour que Sa Majesté y avait été, et si les ouvrages s'avançaient.

[1] « Le 16, Leurs Majestés retournèrent de Versailles, et le lendemain Monsieur et Madame pareillement de Saint-Cloud, après avoir pris les divertissements que la nouvelle saison leur pouvait offrir en ces délicieuses maisons de plaisance » (*Gazette*, 1663, p. 267).

[2] Cf *Gazette*, 1663, p. 95, 119, 143, 196, 220, 240, 292, 320, 348, 372, 466, 514, 537, 561, 637, 638, 685, 738, 796, 820, 922, 1044, 1095, 1118. Nous ne produirons pas ici les renvois pour les autres années.

[3] Bibliothèque nationale, *Mélanges Colbert*, vol. 114 sqq. Le dernier rapport de Petit sur Versailles est du 10 juin 1669 (dans le vol. 153), Colbert ayant envoyé ensuite cet agent à Fontainebleau. La série n'est malheureusement pas au complet ; mais, malgré les lacunes, la marche générale des travaux y est toujours assez aisée à suivre.

[4] *Mél. Colb.*, 114, f. 616.

Nous lui dîmes que la gelée empêchait de travailler à finir les plâtres du dedans des corps de logis et pavillons des cuisines et écurie[1], mais que le tout était latté et en état de finir dans trois semaines de beau temps, et que Sa Majesté aurait satisfaction de notre diligence ; — que l'on ne pouvait travailler à l'Orangerie, ni aux deux petits pavillons à la tête de la demi-lune en entrant dans l'anti cour, que la gelée ne fût passée ; — que la plomberie et couverture des corps de logis et pavillons de ladite



LE CHATEAU DE VERSAILLES VU DU CÔTÉ DE L'ORANGERIE DE LE VAU
D'après Israël SILVESTRE, 1664.

anti-cour était faite et que dans peu Sa Majesté verrait beaucoup de menuiserie en place.

Aussitôt que S. M. eut dîné, il fut dans son appartement haut, accompagné de la Reine, Madame de Navaille, Monsieur le duc d'Anguien, Mons[r] de Navaille, Mons[r] d'Armagnac, Mons[r] de Montaigu, Mons[r] de Beaumont et Mons[r] de Chamarente, où S. M. demeura près de quatre heures. Il fit tapisser un des petits cabinets qui sont dans les angles en saillie sur la cour. Et après fit poser et attacher au pourtour dudit cabinet des tableaux et des tablettes, témoignant qu'il eût été bien aise que les peintres eussent achevé leur travail desdits cabinets, parce qu'ils avaient demandé encore trois jours pour finir. Mais S. M. m'ayant demandé la diligence, je l'assurai que le lendemain toute l'ouvrage serait faite et que l'on pourrait meubler lesdits cabinets, ce que j'ai fait achever cejourd'hui.

S. M. paraît satisfaite du reste.

[1] Dans l'anticour.

Nos ristons[1], au nombre de quatre-vingt, travaillent comme je vous ai donné avis par mon dernier. Il nous en vient lundi (à ce qu'ils m'ont assuré) une autre brigade, à qui je donnerai aussitôt emploi. Trois cent trente terrassiers travaillent puissamment au transport des terres de l'Orangerie et demi-lune du bout du grand parterre et au labour du jardin du Château Vieil[2].

Mons[r] Blouin m'a dit par deux fois que le Roi voulait que l'on fît des portes de fer qui ouvrissent et fermassent à clef sur les balcons de fer qui sont au pourtour du dehors du Château, pour séparer chaque appartement.

Si je ne craignais vous ennuyer, je vous manderais amplement et de point en point l'état du travail qui se fait ici. Aussitôt que vous m'en aurez donné le commandement, je vous en ferai rapport avec toute la fidélité que je vous dois,

Monseigneur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

PETIT.

Le tableau, qui est du reste assez vivant, se trouve plein de révélations inattendues pour l'histoire de Versailles. Il est facile de reconnaître ici, et dans la suite des rapports analogues reçus par Colbert, les travaux de construction qu'il a fait mettre en train pendant cet hiver de 1662-1663.

On vient de créer, en avant du fossé Louis XIII, une anticour beaucoup plus large que l'ancienne, et deux longs corps de logis terminés par des pavillons vont servir, à droite, de cuisines, à gauche, d'écuries (une partie de ces premières écuries de Louis XIV existe encore; c'est la Vieille Aile dite, par conséquent à tort, l'aile Louis XIII). Les écuries peuvent abriter cinquante-quatre chevaux ; au-dessus sont des logements assez étendus, ainsi que dans le Bâtiment des Cuisines, dont une partie est réservée à la « Bouche du Roi[3] ». L'anticour s'avance en demi-lune du côté de l'arrivée, et on construit à l'entrée deux petits pavillons unis par une grille, où seront les corps-de-garde des mousquetaires. La pente, qu'on pave de grès avec soin, sera continuée hors de l'enceinte par un terre-plein circulaire.

Du côté du parc, le grand « parterre de broderies » devant le Château est appuyé par un terrassement en demi-lune, qui deviendra la descente de Latone; la plus ancienne vue du Château par Pérelle montre qu'il n'y a eu là tout

[1] Ce mot, qui paraît aussi dans les Comptes, désigne des terrassiers d'élite, qu'on payait plus cher que les autres.

[2] Evidemment l'ancien château féodal acheté par Louis XIII à Gondi.

[3] Rien que dans le corps de logis, il y a 18 chambres, dont 14 à cheminées, c'est-à-dire habitables en tout temps pour la Cour et le service (Rapport du 4 mars, *Mél. Colb.*, 115, f. 97). — Observons, au point de vue architectural, que le parti pris du château de Du Cerceau pèse sur les conceptions de Le Vau, qui n'est encore, à cette date, qu'un continuateur.

d'abord que des pentes sans escaliers [1]. Une longue allée centrale se trouve prolongée, qui sera plus tard élargie et nommée l'Allée Royale (Tapis-Vert). Elle aboutit à un vaste bassin, appelé le « grand rondeau », qu'on trouve existant déjà dans les Comptes de 1664. On l'appelle le Bassin des Cygnes, à cause des oiseaux dont le Roi l'a fait peupler; mais ce sera un jour le Bassin d'Apollon, qui restera le plus grand de Versailles, avant qu'on creuse celui de Neptune. On a utilisé pour l'alimenter un rû assez important qui traverse



LE CHATEAU DE VERSAILLES PAR LE VAU

Orangerie construite en 1663, façades commencées en 1669. — D'après Israël SILVESTRE.

alors obliquement le bas du parc. En 1663, le transport des terres occupe régulièrement plus de 400 hommes. L'ancien jardin du château féodal est mis en état par Le Nôtre comme jardin fruitier et potager du Roi [2]. Mais la création principale du moment est l'Orangerie.

Rien ne montre mieux l'importance prise par la résidence de Versailles, que l'installation de cette Orangerie. Elle présente dans sa longueur onze arcades entre deux escaliers, et elle est bâtie, au midi du Château, sur une partie de l'endroit où s'élèvera plus tard la grande Orangerie de Mansart.

[1] M. André Pératé s'occupe avec détail de cette partie des jardins dans un neuf et intéressant article sur le Parterre d'eau (*Revue de l'histoire de Versailles*, 1re année).

[2] Le 27 mars, l'état des ouvriers qui travaillent à Versailles est ainsi réparti : « 54 tailleurs de pierre, 28 limousins, 33 maçons en plâtre, 32 manœuvres, 105 autres manœuvres, bardeurs, hallebardiers, etc. Jardiniers, vignerons et autres manœuvres qui travaillent aux jardins fruitier et potager du Château, sous la conduite de M. Le Nostre, au nombre de 94. » Nombre total : 366 (*Mél. Colb.*, 115, f. 395).

Parmi les réserves que le Roi s'est faites dans la succession de Fouquet, il a compris douze cent cinquante arbrisseaux, qu'il a fait mettre dans ses pépinières, et ce sont les orangers de Vaux, transportés à Versailles, qui viendront remplir cette première Orangerie. La date de la construction de Le Vau est assurée par le rapport suivant, de mars 1663 : « Le Roi, visitant ses jardins fruitier et potager, témoigna une grande satisfaction de voir ensuite les deux premières assises de la façade de l'Orangerie et dit qu'il était très content de la bonté et solidité de cet ouvrage. En même temps, il arriva douze voitures de pierres de vergelé de Saint-Leu, d'une navée qui a été déchargée à Saint-Cloud, de laquelle on voiture incessamment à Versailles pour diligenter le travail[1]. » Jusqu'à son remplacement par celle de Mansart, l'Orangerie de Le Vau paraîtra avec admiration dans tous les récits.

Au milieu de cette grande activité, qui montre Versailles transformé en un vaste chantier, les visites de Louis XIV se multiplient. La *Muze historique* de Loret et l'officielle *Gazette de France* indiquent ses promenades, dont les rapports de Petit font connaître les occupations. Le jeune Roi veut tout voir, tout décider, et cet esprit de minutie, qui d'ailleurs s'accorda toujours en lui avec la largeur des desseins, se révèle déjà en maint détail : « Le Roi ayant recommandé que le parquet de son cabinet, où fut tenu le conseil jeudi dernier, fût achevé dans la présente semaine, sera posé et l'ouvrage fini samedi avant midi, et tout ce que Sa Majesté a ordonné dans le reste des appartements, particulièrement quelques filets d'or aux châssis dormants des croisées de son antichambre et à l'appartement de la Reine. » « La chapelle est parquetée et la peinture du plafond rétablie ainsi que Sa Majesté l'avait souhaité... Je fais tous les jours la revue dans les appartements de Leurs Majestés, pour voir s'il ne manque rien, parce qu'il ne faut qu'une vitre ou une targette cassée pour faire parler quantité de contrôleurs et mécontenter Sa Majesté, qui paraît fort satisfaite quand elle vient ici[2]. »

Louis XIV était pressé de jouir de sa première œuvre ; il voulait réunir la Cour à Versailles et y donner les fêtes qu'il rêvait. Le séjour eut lieu du 15 au 22 septembre 1663. Peu après son retour de Lorraine, où il était allé

[1] Mars 1663, *Mél. Colb.*, 115, f. 11. Le 4 mars, Petit écrivait : « L'on peut se préparer lundi pour commencer les fondements de l'Orangerie. » — Ce bâtiment de Le Vau est celui qui a été tant de fois en notre siècle décrit et gravé comme « l'Orangerie de Le Mercier » ! Double erreur puisque, comme je l'ai démontré, Le Mercier n'a jamais travaillé à Versailles.

[2] Rapports du 4 et du 27 mars.

recevoir la reddition de Marsal, ayant passé deux semaines à Vincennes, il vint à Versailles avec les deux Reines : « Comme le Roi aime particulièrement cette maison, qu'il se plaît à la rendre la plus galante et la plus propre à y donner aux personnes royales tous les divertissements de chaque saison, il serait difficile de bien exprimer la propreté et la beauté des meubles des appartements, et particulièrement de celui de la Reine mère, dans lequel elle



VUE DU BASSIN DE L'OVALE ET DE L'ALLÉE ROYALE EN 1668
D'après PÉRELLE.

fut conduite par le Roi après l'avoir reçue à la descente de son carrosse. Elle fut surprise de voir tous ces appartements ornés de deux choses qui sont les plus agréables à Sa Majesté, savoir : des ouvrages de filigranes d'or et d'argent de la Chine et de jasmins. Jamais la Chine même n'a tant vu de ces ouvrages ensemble, ni toute l'Italie tant de ces fleurs. Après que Sa Majesté eut visité tous ses appartements, qu'elle trouva non seulement superbement, mais même fort galamment meublés et ornés de tout ce qui peut être agréable à la vue et à l'odorat, le Roi commença dès ce jour à donner aux Reines, Monsieur, Madame et toute la Cour tous les divertissements qui peuvent être agréables en cette saison, ce qui a continué pendant les huit jours entiers qu'elles ont demeuré audit Versailles. Tous les jours les bals, ballets, comédies, musiques

de voix et d'instruments de toutes sortes, violons, promenades, chasses et autres divertissements ont succédé les uns aux autres. Et ce qui est fort particulier en cette maison, est que S. M. a voulu que toutes les personnes auxquelles elle donne des appartements soient meublées. Elle fait donner à manger à tout le monde et fait fournir jusqu'au bois et aux bougies dans toutes les chambres, ce qui n'a jamais été pratiqué dans les maisons royales[1]. » Nous pouvons croire le narrateur, qui n'est autre que Colbert lui-même.

Les comédies données pendant ce séjour furent jouées par Molière et sa troupe. On représenta *Don Garcie de Navarre*, *Sertorius*, l'*Ecole des maris*, les *Fâcheux*, le *Dépit amoureux*, enfin une petite pièce nouvelle, composée, apprise et répétée en huit jours, l'*Impromptu*, qui fut aussitôt désignée et imprimée sous le titre d'*Impromptu de Versailles*. Molière était alors attaqué avec violence par toute une cabale littéraire et mondaine, qui ne lui pardonnait pas les satires de l'*Ecole des femmes;* il saisit cette occasion de répondre directement à ses détracteurs, en se mettant lui-même en scène ainsi que ses acteurs, chacun en costume de ville et avec son propre caractère. Malgré ce qu'il avait de hardi, ce genre nouveau de comédie plut extrêmement à Louis XIV ; il applaudit l'*Impromptu*, qui prenait le nom de son petit château, comme il allait, à Versailles encore, applaudir le *Tartufe*, l'année suivante. C'est ainsi que Molière fut appelé à inaugurer les fêtes auxquelles il devait, dans la suite, prendre tant de part.

[1] *Lettres, Instr. et Mém. de Colbert,* t. VI, p. 470. Cette pièce, éditée en 1869, paraît n'avoir été citée par personne.

Pierre de Nolhac.

(*La fin prochainement.*)





UN BAL DE SAUVAGES

TAPISSERIE DU XV[e] SIÈCLE



NE livraison déjà ancienne de la *Revue*[1] faisait connaître une représentation bien curieuse de la catastrophe qui faillit coûter la vie au roi Charles VI, de ce fameux bal des Ardents, dont les conséquences sur les destinées de la France ont été désastreuses.

Il nous a paru intéressant de rapprocher de cette œuvre remarquable d'un maître inconnu une page contemporaine exposant, dans des dimensions bien autrement vastes que la miniature et avec des procédés tout autres, une scène à peu près analogue.

Déclarons tout de suite que c'est peut-être aller bien loin que de voir, dans

[1] Voyez *le Maître aux Ardents*, par M. Henri Bouchot (Octobre 1897, t. II, p. 247).

la composition placée sous les yeux du lecteur une reproduction du drame où l'époux d'Isabeau de Bavière fut sauvé par la présence d'esprit de sa tante, la duchesse de Berry. On donne parfois à cette tenture le titre de bal des Ardents. A notre avis, cette désignation n'est pas exacte, et il faut se contenter de considérer cette scène comme la représentation de l'une de ces orgies assez fréquentes à la cour licencieuse du xv[e] siècle, dont les chroniqueurs contemporains ont laissé des descriptions imagées.

La tapisserie en question appartient — et ce n'est pas une de ses moindres singularités — à l'église de Notre-Dame de Nantilly, située dans le faubourg de la ville de Saumur. A la suite de quelles vicissitudes cette page peu édifiante est-elle arrivée dans le trésor d'une modeste paroisse de campagne ? Vainement a-t-on interrogé les érudits du pays ; nul n'a pu rien dire sur son origine, non plus que sur celle d'autres tapisseries, fort curieuses aussi, qui décorent les murailles nouvellement restaurées de Notre-Dame de Nantilly. Citons dans le nombre des fragments du *Siège de Troie*, les *Anges portant les Instruments de la Passion*, un *Arbre de Jessé*, divers épisodes de la *Vie de la Vierge;* tout cela date de la seconde moitié du xv[e] siècle ou des premières années du xvi[e] ; c'est un fait certain. Ces tentures sont donc des plus intéressantes pour étudier le développement de l'art de la tapisserie à sa période la plus brillante. Ce n'est guère qu'à Angers qu'on rencontre une réunion aussi variée des types caractéristiques de l'habileté de nos vieux tisseurs de haute ou de basse lisse. Car la plupart des tapisseries de Notre-Dame de Nantilly, comme celles de Saint-Maurice, sortent, selon nous, des ateliers français de la région et sont la traduction de modèles dessinés dans notre pays.

Pour en revenir à l'étrange scène qui fait l'objet de cette étude, notons une circonstance qui l'a empêchée jusqu'ici d'obtenir la réputation qu'elle mérite. En raison du sujet et du costume des personnages, on craignit sans doute d'effaroucher la pudeur des dévotes, ce qui nous semble assez naturel, et le *bal des Sauvages* n'a pas été exposé sur les parois de l'édifice comme les autres tentures énumérées plus haut. A diverses reprises nous avons rendu visite à l'église de Nantilly, jamais nous n'y avons vu le *bal des Sauvages* tendu sur les murs.

Arrivons maintenant à l'examen du sujet. Nous avons émis des doutes sur l'hypothèse suivant laquelle cette pièce aurait figuré le fameux bal des

Ardents de Charles VI. Tout d'abord, dans la fête tristement célèbre de l'hôtel Saint-Paul, le roi seul avec un petit nombre de ses compagnons de plaisir, avaient revêtu le costume composé d'étoupes et de goudron, et la miniature s'est conformée, sous ce rapport, à la tradition constante. Dans notre tapisserie, au contraire, non seulement la plupart des hommes, mais beau-



SEIGNEUR ET DAME COSTUMÉE

coup de jeunes femmes aussi ont adopté un costume fort léger qui laisse nues toutes les parties saillantes du corps, les genoux, les coudes, les seins et les pieds. Elles ont beau s'envelopper dans de vastes manteaux surchargés de riches galons et de broderies magnifiques, elles ont beau porter sur la tête un haut turban rehaussé de pierreries et cachant complètement la chevelure, elles restent fort peu vêtues et le contraste des dames en grand costume, des seigneurs habillés des pieds à la tête, ayant même des épées et des parties d'armures, ne laisse pas que d'accuser encore davantage la nudité presque complète de ces charmantes nymphes des bois.

L'auteur de la composition a-t-il voulu y introduire quelque intention morale en opposant cette vieille dame aux amples atours, à la robe bordée d'hermine qui, la main levée, semble critiquer vertement le dévergondage d'une pareille fête? Dans tous les cas, aucun des personnages ne trahit sur son visage ni dans son allure la moindre folie. Ils se promènent gravement, silencieusement, la main dans la main, tandis que les musiciens groupés dans la tribune supérieure, et, eux aussi, costumés en hommes des bois, font rage avec leurs instruments pour animer un peu cette orgie.

A gauche, une tente formée de riches étoffes dont les tentures relevées laissent apercevoir de nombreux visages d'hommes et de femmes; au milieu, un fou serrant dans ses bras une jeune femme costumée, qui se débat faiblement; à droite, une sorte d'éminence rustique sous laquelle s'ouvre une caverne habitée par des singes, de petits porcs et des enfants costumés, comme leurs parents, en sauvages. Quant à l'écusson, plusieurs fois répété, sur lequel trois croissants de gueules accompagnent une étoile centrale, il n'y faut voir sans doute que des armoiries de fantaisie rappelant celles que les anciens traités de blason attribuent au roi Clovis jusqu'à sa conversion.

Cette scène singulière fournirait, à l'étudier en détail, une source intarissable de remarques précieuses.

Tout d'abord, pour l'histoire du costume au xve siècle, nous connaissons peu de documents de pareille valeur. Les personnages étant de grandeur naturelle, les étoffes ayant gardé leurs couleurs, on peut observer à loisir les diverses parties du costume féminin ou masculin, le hennin, le pourpoint, la cotte, les braies, les chausses, toutes les pièces que Quicherat a décrites et dessinées dans son *Histoire du costume.*

Tandis qu'un de nos gentilshommes, vêtu à la dernière mode, laisse tomber sur sa hanche son épée rattachée par deux courroies à la ceinture, un autre la porte devant lui, pendante entre les jambes. On voit distinctement ici la coiffure masculine se composant de deux couvre-chefs superposés, tous deux fort élevés. Le premier posé directement sur les cheveux, arrondi par le haut, paraît fait d'étoffe souple ou de feutre, alors que le chapeau proprement dit, en fourrure ou en étoffe à longs poils, est décoré d'une plume sur le côté et d'un riche médaillon sur le devant. Comme une pareille coiffure devait tenir très chaud, la plupart des cavaliers la laissent pendre sur les

hanches, retenue par des rubans ou des cordons, et ne gardent sur la tête que le haut bonnet pointu en feutre.

La coiffure féminine suggère d'autres remarques non moins originales. Alors que les dames en costume de ville ont adopté le haut hennin enveloppé



COSTUMES DU MILIEU DU XVe SIÈCLE

du long voile de linon relevé sur le bras, les femmes costumées en sauvagesses forment de leurs cheveux une natte enroulée autour de la tête, dont l'extrémité se dresse par-devant au-dessus du front. Puis, cet enroulement de la chevelure a été recouvert d'un réseau de riches étoffes rehaussées de pierreries, de manière à présenter une sorte de turban qui se termine par un crochet recourbé, soit en avant, soit en arrière. Seules, les femmes déguisées portent cette coiffure qu'on retrouve chez la *Dame à la licorne*[1].

[1] Tout le monde sait que la tenture connue sous ce nom, après avoir décoré les salles du château de Boussac, aujourd'hui converti en hôtel de ville, est exposée maintenant dans les galeries

Cette disposition de la chevelure était-elle exclusivement réservée aux costumes exotiques, ou fut-elle usitée également avec les toilettes de cour? Notre tapisserie nous ferait incliner volontiers vers la première de ces hypothèses.

Après avoir signalé les particularités qui font de ce bal costumé un document archéologique de premier ordre, nous insisterons maintenant sur le côté technique de l'exécution et sur les qualités du travail.

Un seul coup d'œil jeté sur la reproduction de la tapisserie permet de constater qu'elle présente de nombreuses lacunes; mais il ne faut pas oublier qu'elle compte au moins quatre cents ou quatre cent cinquante années d'existence. C'est merveille plutôt que les couleurs se soient aussi bien conservées et que l'ensemble ait gardé cette harmonieuse intensité. Voilà certes des rouges et des bleus qui font grand honneur aux vieux teinturiers d'autrefois. Qu'ils soient français ou flamands, ces gens-là savaient admirablement leur métier.

A examiner de plus près les procédés d'exécution, on constate que les anciens tapissiers, avec les moyens les plus simples, on pourrait dire les plus primitifs, ont atteint le maximum d'expression. Trois couleurs leur suffisent pour passer de l'ombre à la pleine lumière; un système de hachures, diversement élargies ou espacées, leur donne six et jusqu'à huit tons différents avec ces trois seuls éléments. Cette simplicité d'exécution, tout en contribuant à l'harmonie de l'ensemble, empêche ces décolorations inégales, si funestes aux tentures dans la composition desquelles entrent un grand nombre de couleurs.

Ici, le modelé est tout juste suffisant pour produire l'effet voulu à certaine distance, car il ne faut pas oublier qu'une tenture de cinq mètres de largeur ne saurait convenir qu'à une pièce de vaste dimension.

Les têtes pâles, presque incolores, se détachent en lumière sur un fond accentué; quelques lignes suffisent pour accuser la forme des traits et des yeux, tantôt bruns, tantôt bleus. Le dessin des mains et des pieds laisse sans doute à désirer. C'est le défaut le plus fréquent, on le sait, chez les artistes du moyen âge. Par contre, certains détails des étoffes, les coiffures et

du musée de Cluny. George Sand a laissé, dans ses *Lettres d'un voyageur*, une description des sujets, merveilleuse de poésie et de couleur. La suite de la *Dame à la licorne* est un des types les plus caractéristiques de l'art textile de la fin du xv[e] siècle.



particulièrement la transparence des voiles sont rendus avec une virtuosité qui n'a pas été dépassée. On ne s'en tirerait pas mieux aujourd'hui.

Quant à ce fond semé de fleurettes qui substitue à une architecture réelle un décor de pure convention, il fait admirablement valoir ces personnages étagés sur deux ou trois plans différents, mais gardant tous, cependant, la même valeur et la même taille. L'artiste n'a, pour ainsi dire, pas tenu compte de la perspective aérienne, ni de la perspective linéaire; et cette incorrection, à coup sûr voulue, ne choque nullement. Elle se retrouve dans toutes les tapisseries de la même époque. Une des principales qualités des tentures du xv[e] siècle, particulièrement de celle que nous avons sous les yeux, est de bien correspondre aux exigences de ce genre de décoration. Tout le champ du panneau est garni de détails, sans espaces vides, sans grandes surfaces nues de fond ou de terrain. Il ne s'agit pas ici de donner l'illusion de la nature, comme dans une peinture murale ou un tableau de chevalet, mais de couvrir une étoffe d'ornements harmonieux dans leur variété; de là cette répétition des mêmes tons qui ne s'étalent jamais sur un trop vaste espace; de là aussi ce charmant semis de fleurettes employé à remplir les vides entre les personnages. C'est un expédient constamment usité par les artisans du moyen âge pour enrichir les fonds auparavant unis de leurs compositions. On le retrouve dans toutes les œuvres du xv[e] et même du xiv[e] siècle. Il apparaît pour la première fois dans la célèbre suite de l'Apocalypse d'Angers. La *Dame à la licorne* offre également un exemple remarquable de ce parti pris pour la décoration des fonds.

Ainsi, au point de vue de la composition et de l'exécution technique, la tapisserie de Notre-Dame de Nantilly est une œuvre des plus intéressantes. Sa conservation doit donc être assurée à tout prix. Plus d'une fois déjà, — elle en porte la trace visible, — on a travaillé à boucher les trous, à remplacer les fragments disparus, à consolider les parties affaiblies ou usées. Si ces réparations ont été livrées à des mains peu expérimentées, du moins ont-elles été conduites, il faut le reconnaître, avec une certaine discrétion. Par bonheur, les têtes des personnages sont intactes; quelques coutures peu apparentes assureront leur conservation. Les lacunes les plus graves n'ont attaqué que les parties accessoires, les ornements du fond, les vêtements, les angles inférieurs. La restauration n'enlèvera, pour ainsi dire, rien au *bal de Sauvages* de son caractère si étrange, et pour longtemps sera assuré le salut

d'un des monuments les plus curieux de l'art et des mœurs du xve siècle.

Nous n'avons, a-t-il été dit, rien découvert sur l'origine probable de la tenture. En l'absence de tout document écrit, le style général de l'œuvre, le caractère des figures peuvent seuls aider à résoudre la question. Or, le dessin de la composition, cela ne fait pas de doute, est d'un artiste français et bien français, appartenant à cette école des bords de la Loire qui était alors dans tout son éclat. Il est constant que la présence de la cour royale à Loches, au Plessis-lès-Tours, à Amboise, à Blois, a provoqué un mouvement très intense de production artistique dans les provinces centrales de la France durant la seconde moitié du xve siècle. Cette école a produit nombre de maîtres habiles. Le plus célèbre de tous, le miniaturiste Jean Fouquet était tourangeau. A côté de cet illustre artiste, quantité de peintres et de sculpteurs de mérite, dont les noms longtemps ignorés, commencent à sortir de leur obscurité, grâce aux patientes recherches des érudits de la région, soutenaient dignement la réputation de l'art français. Il ne faut pas hésiter à attribuer à ces maîtres encore peu connus non seulement le bal de Notre-Dame de Nantilly, non seulement plusieurs des scènes religieuses conservées dans la même église, mais aussi les deux suites si remarquables qui appartiennent à l'église Saint-Pierre de Saumur et où sont représentées l'histoire de saint Florent et celle de saint Pierre et même un certain nombre des plus belles pièces de la même époque qui couvrent les murs de la cathédrale d'Angers.

Jules GUIFFREY.



CONCOURS DE COMPOSITION DÉCORATIVE

OUVERT PAR LA

SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT
A L'ART ET A L'INDUSTRIE

POUR UN FLAMBEAU ÉLECTRIQUE DE BUREAU

La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie est, nous disent ses statuts, « une réunion privée qui a pour but de donner, par tous les moyens en son pouvoir, aide, protection et encouragement à des artistes et ouvriers d'art, en les faisant connaitre ou publier, en créant des prix ou des bourses... ». Elle a pour secrétaire général M. Gustave-Roger Sandoz, le fils de son regretté fondateur, et pour président M. Gustave Larroumet; sur l'Annuaire de ses membres figurent des noms d'artistes éminents à côté de ceux de nos plus grands industriels. Créée depuis bientôt dix ans, la Société a déjà rendu de nombreux services, surtout en s'appliquant à ne point s'écarter de son but primitif : sur la liste, déjà longue, des concours qu'elle a ouverts nous relevons la décoration d'un trumeau, un motif de reliure, un encadrement de thermomètre et de baromètre, un écran de cheminée, une fontaine-lavabo, un diplôme, une carte d'invitation, une couverture de programme, etc., tous projets intelligemment et pratiquement conçus. Pour l'année 1898, le sujet proposé était un flambeau électrique de bureau se composant de :

1° Une tige verticale portant à son sommet une ampoule lumineuse dont le centre se trouverait à 0 m. 40 au-dessus de la surface du bureau. Un fil souple, conducteur du courant électrique, vient se raccorder à l'ampoule ;

2° Un abat-jour fixe ou mobile, mais masquant la lumière.

On devait donner, pour les esquisses, une élévation et une coupe à l'échelle de moitié ; pour le rendu, grandeur nature : 1° une élévation complète ; 2° une coupe, un plan de l'abat jour et un plan du pied de l'appareil, par parties au besoin, mais de manière à bien rendre compte de l'utilisation. Les matériaux à employer étaient laissés au choix des concurrents. Enfin, le jury avait à répartir entre eux, à titre de primes, une somme de 2 400 francs.

Les récompenses ont été décernées dans l'ordre suivant :

1er *prix* (500 francs) M. Guyot, élève de l'école Bernard-Palissy.
2e — (500 —) M. Lambaux, élève de l'école Bernard-Palissy.
3e — (300 —) M. Boyer (Cl.), élève de l'École nationale d'art décoratif de Nice.
4e — (300 —) Mlle Maguet, élève de l'École nationale des arts décoratifs de Paris.
5e — (200 —) M. Pétiau, élève de l'école Bernard-Palissy.
6e — (200 —) M. Provost, élève de l'école Bernard-Palissy.
7e — (100 —) M. Schuster, élève de l'école Bernard-Palissy.
8e — (100 —) M. Ardouin, élève de l'école Boulle à Paris.
9e — (100 —) M. Pasche (Albert), élève de l'École des Beaux-Arts de Besançon.
10e — (100 —) M. Dubuisson, élève de l'École des Beaux-Arts de Lyon.

Nous reproduisons ci-contre les quatre projets qui ont été classés les premiers. Aucun d'eux, sans doute, n'échappe à la critique : leur ornementation brille souvent plus par la recherche et la complication que par l'élégance et la sobriété ; trois d'entre eux, notamment, ont eu le tort grave de dresser droite l'ampoule lumineuse, au lieu de la renverser au bout d'une tige recourbée. Tels qu'ils sont cependant, les quatre flambeaux témoignent d'études sérieuses et sont intéressants, soit par la composition de l'ensemble, soit par l'arrangement du détail.

N'oublions pas que le concours avait produit cent cinquante envois, venus de tous les points de la France : il y a, rien que dans ce nombre, l'indice d'une émulation de bon aloi. Il faut nous féliciter qu'au moment où les trop faciles succès des Salons annuels risquent de fausser les idées de la jeunesse, une société autorisée indique à nos artistes industriels la voie à suivre et leur donne des directions.

A. D.

BIBLIOGRAPHIE

Nouvelles Archives de l'Art français. — Troisième série, tome XIII (année 1897), in-8°, 426 pages.

Poursuivie depuis plus de vingt-cinq ans par la Société de l'histoire de l'art français, cette publication continue les *Archives de l'Art français*, créées en 1851 par M. le marquis de Chennevières, avec le concours de Paul Mantz, de Dussieux, d'Anatole de Montaiglon, d'Eudore Soulié et d'autres érudits de même valeur.

Aujourd'hui, le recueil complet de ces documents sur l'art en France compte, avec toutes les collections annexes (*Abecedario* de Mariette, Procès-verbaux de l'Académie de peinture, Correspondance des directeurs de l'Académie de Rome, etc., etc.), plus de soixante volumes.

Le tome XIII de la troisième série, paru récemment, contient, à côté d'un certain



Premier prix.



Deuxième prix.



Troisième prix.



Quatrième prix.

UN FLAMBEAU ÉLECTRIQUE DE BUREAU

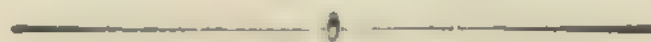
(Concours ouvert par la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.)

nombre de pièces de moindre étendue, trois articles d'une importance capitale : 1° *La sculpture dans les cimetières de Paris*, par M. Henry Jouin, ou le relevé, par ordre alphabétique de noms d'artistes, de toutes les statues, des bustes, bas-reliefs en marbre, bronze ou pierre, placés sur les monuments funéraires des diverses nécropoles parisiennes. L'auteur donne les dimensions de chaque œuvre avec les inscriptions et les signatures. Il n'est pas besoin d'insister sur l'utilité d'un pareil travail et sur les services qu'il doit rendre aux biographes et aux historiens. — 2° *L'état-civil des anciens tapissiers des Gobelins*, c'est-à-dire les actes de naissance, de mariage et de décès des plus célèbres artistes de la manufacture, actes autrefois copiés sur les registres de la paroisse Saint-Hippolyte, aujourd'hui détruits et dont il n'existe plus que la transcription faite autrefois sur les originaux par M. Lacordaire et récemment acquise par la manufacture. — 3° Les procès-verbaux du jury des Arts et Manufactures, chargé, en 1794, par la Convention Nationale, de procéder à un choix parmi les modèles des Gobelins et de rejeter ceux qui choqueraient les principes républicains et le goût régnant. Peu de peintres trouvèrent grâce devant les farouches admirateurs de David et de son école. Sur les quatre cents modèles conservés dans les magasins de la manufacture, plus de trois cent cinquante furent mis à l'index, et, parmi ceux-ci, tous ceux de Boucher. On ne saurait se faire une idée de l'extravagance de certains arrêts de cette commission. C'est à coup sûr là un bien curieux chapitre de l'histoire de l'art pendant la Révolution.

J.-L.

Vers Athènes et Jérusalem, par M. Gustave Larroumet, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — Paris, Hachette, éditeur. — Sous cette dénomination générale, M. Larroumet vient de publier les deux séries de lettres qu'au cours de récents voyages il avait adressées au *Temps* et au *Figaro*. C'est, écrit au jour le jour, le récit de rapides excursions aux sources de toutes nos études classiques, aux pays originaires de notre art, de notre culte, en un mot, de toute notre civilisation. A vrai dire, nous n'étions pas sans inquiétude à retrouver ces notes légères ainsi réunies ; nous nous demandions si en perdant de leur actualité, elles ne perdaient pas aussi quelque chose de leur intérêt. Mais la lecture du livre a bien vite dissipé nos appréhensions. Ecrit d'un style alerte et brillant, il a bien son unité, on peut même dire sa double unité : c'est tout à la fois l'œuvre d'un passionné des choses de l'art, heureux de parcourir les régions bénies où naquirent les dieux et où régna la beauté, et d'un ardent patriote qui se rappelle l'ancien prestige de la France en Orient, sans pouvoir se résigner à voir la lâcheté ou l'ignorance des politiciens compromettre l'héritage d'une longue suite de siècles. A ce dernier titre notamment, le livre de M. Larroumet arrive à point et rendra de réels services, grâce à la haute autorité de son auteur. Ajoutons qu'il restera attaché au souvenir de ces premiers voyages collectifs, organisés par la *Revue générale des sciences*, qui ont si vite conquis la faveur du public et auront contribué, pour une belle part, à secouer notre humeur casanière et à nous donner le goût de sortir plus souvent de chez nous.

B. R.



LISTE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le premier semestre de 1898 [1]

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Album archéologique et monumental du département de Seine-et-Oise. Le Cloître de l'église Saint-Spire, à Corbeil; par A. Dufour. *Versailles*, imp. Cerf, in-4°.

Les constructions gallo-romaines du Catelier de Criquebeuf-sur-Seine et la ville d'Uggate; par L. Coutil. *Sotteville-lès-Rouen*, imp. Lecourt, in-8°.

L'Eglise et l'abbaye de Saint-Nicaise de Reims; par Ch. Givelet. *Reims*, Michaud, grand in-8°.

Étude sur les ruines romaines de Tigzirt; par P. Gavault. *Paris*, Leroux, in-8°.

Les fouilles archéologiques de Méron; par l'abbé Ch. Urseau. *Angers*, lib. Germain et Grassin, in-8°.

Les fouilles du Brusq et les petits bronzes de Marseille; par L. Fiessinger, *Toulon*, lib. Rumèbe, in-8°.

Le musée archéologique de Séville et les ruines d'Italica; par Georges Bonso. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Notes d'archéologie chrétienne. Les cinq Joies de Notre-Dame; par Léon Germain de Maidy. *Nancy*, imp. Vagner, in-8°.

Nouvelles antiquités gallo-romaines de Paris; par Charles Normand. Les arènes de Lutèce, ou le premier théâtre parisien. *Paris*, 98, rue de Miromesnil, in-4°.

Précis des découvertes archéologiques faites dans le grand-duché de Luxembourg de 1845 à 1897; par Jules Keiffer. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Rome mosaïque et reliquaire. Souvenirs de la Grande-Bretagne et de l'Irlande à Rome; par L. Monteunis. *Paris*, in-8°.

L'Art chrétien en Italie et ses merveilles; par Prosper Fontaine. Première partie : Gènes, Pise, Rome. *Lyon*, lib. Vitte, in-8°.

Le château de Versailles sous Louis XV; par Pierre de Nolhac. *Paris*, Champion, in-8°.

L'Eglise de Saint-Germain-lez-Corbeil; par L. Vollant. *Paris*, Picard, in-8°.

Excursion artistique en Grèce; par Louis Boucher. *Rouen*, imp. Gy, in-4°.

Le fer à hosties de Lencloître; par Barbier de Montault. *Caen*, Delesques, in-8°.

I Manoscritti di Leonardo da Vinci della reale biblioteca da Windsor. Dell' Anatomia. Fogli A. Pubblicati da Teodoro Sabachnikoff. Transcritti e annotati da Giovanni Piumati, con traduzione in lingua francese, preceduti da uno studio di Mathias Duval. *Paris*, lib. Rouveyre, in-4°.

Note historique sur les églises des deux cantons de Toulon; par Charles Ginoux. *Paris*, Plon, in-8°.

Le trésor de l'église Saint-Nectaire, en Auvergne; par le marquis de Favolle. *Caen*, Delesques, in-8°.

Un sceau de Bertrand de Cardaillac; par Emmanuel Delorme. *Toulouse*, imp. Chauvin et fils, in-8°.

[1] Ce travail, que la *Revue* publie habituellement à la fin de chaque trimestre, n'avait pu paraître dans le numéro d'avril, consacré exclusivement au château de Chantilly.

Une taque de foyer aux écussons de Jacques III Busselot et de Judith Gauvain (XVII[e] siècle); par Léon GERMAIN. *Nancy*, lib. Sidot frères, in-8°.

Une taque de foyer aux armoiries de la famille Savary (XVII[e] siècle); par Léon GERMAIN. *Nancy*, lib. Sidot frères, in-8°.

Catalogue illustré des monnaies de la Révolution française (1789-1799). 2[e] éd. *Paris*, Cabinet de numismatique, in-8°.

Fin du monnayage féodal en France. Monnaies des ducs de Bourgogne de la maison de Valois; par M. DE VIENNE. *Nancy*, imp. Berger-Levrault et C[ie], in-8°.

Les médailleurs français depuis 1789. Notice suivie de documents sur la glyptique au XIX[e] siècle; par Roger MARX. *Paris*, Société de propagation des livres d'art, in-8°.

Mélanges de numismatique et d'histoire. Les monnaies des empereurs gallo-romains (de 258 à 273); par Charles FARCINET. *Vannes*, lib. Lafolye, in-8°.

Notice historique sur le monnayage national et l'atelier d'Orléans; par Camille ARNOULT. *Orléans*, lib. Herluison, in-8°.

Notice sur Henri de Bourbon, marquis de Verneuil, évêque de Metz, et sur son suffragant Nicolas Coeffeteau, à l'occasion d'un jeton frappé aux noms de ces deux personnages; par M. Jules CHAUTARD. *Vendôme*, imp. Empaytaz, in-8°.

Prise de Montpellier par Louis XIII, d'après une médaille du temps; par Em. DELORME. *Toulouse*, imp. Chauvin et fils, in-8°.

Traité de numismatique moderne et contemporaine; par Arthur ENGEL et Raymond SERRURE. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Une médaille rare de l'empereur Quiétus; par Em. DELORME. *Toulouse*, imp. Chauvin, in-8°.

Die ægyptische Pflanzensaule. Ein Kapitel zur Geschichte des Planzenornaments, von L. BORCHARDT. *Berlin*, Wasmuth, in-4°.

Handbuch der Kunstgeschichte. Altertum; von Anton SPRINGER. *Leipzig*, Seemann, in-4°.

Las Artes en Roma. Arte público y arte privado. Arte religioso y arte civil. Arquitectura, Escultura, Pintura. *Madrid*, Felipe Marques, in-8°.

Die attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum verständnis kirchlicher Kunstwerke; von Rudolf PFLEIDERER. *Ulm*, Kerler, in-8°.

Augsburg in Bild und Wort; herausgegeben von O.-F. PROBST und August MULLEGGER. *Augsburg*, Lampart, in-fol.

Basler Bauten des 18 ten Jahrhunderts. *Basel*, Georg, in-4°.

Die Baukunst der Renaissance in Frankreich; von Heinrich baron VON GEYMULLER. *Stuttgart*, Krœner, in-4°.

Berlin und seine Arbeit; herausgegeben von F. KUHNEMANN, FELISCH und GOLDBERGER. *Berlin*, Reimer, in-fol.

Berlin und seine Bauten. *Berlin*, Wilhelm ERNST, in-fol.

Beschreibende Darstellung der ælteren Bau und Kunst denkmæler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe. *Berlin*, Wilhelm Ernst, in-fol.

Aus ionischen und italischen Nekropolen; von BOEHLAU. *Leipzig*, Teubner, in-4°.

Scritti vari. Di una piccola larva convivale in bronzo; di BACTANI. *Roma*, Accademia dei Lincei, in-8°.

La coupe dite de Charlemagne du trésor de Saint-Maurice; par BERTHIER. *Fribourg*, in-8°.

Deutsche volkstrachten vom XVI Jahrhundert an bis zum Anfange des XIX Jahrhunderts; von Friedrich HOTTENROTH. *Frankfurt am Main*, Keller, in-4°.

Die deutschen Münzen der sæchsischen und frænkischen Kaiserzeit; herausgegeben von H. DANNENBERG. III. *Berlin*, Weidmann, in-4°.

Les fresques de « Leugemeete » et le catalogue de la Porte de Hal; par J.-Th. DE RAADT. *Bruxelles*, Baune, in-8°.

Die geheime Offenbarung Johannis. Vollbilder nach den Handzeichnungen Albrecht Durers; mit einem Vorwort von J. SEPP. *München*, Haushalter, in-fol.

Grundriss der Geschichte der bildenden Künste; von Adolf FÆH. *Freiburg*, Herder, in-4.

Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. *Lübeck*, Hœhring, in-fol.

Jahreshefte der œsterreichischen archæologischen Institutes in Wien. *Wien*, Alfred Hœlder, in-8°.

Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit; bearbeitet von R. Forrer. *Strassburg*, Schlesier, in-fol.

Kœnig Ludwig II und die Kunst. *München*, Albert, in-8°.

Die Kunst der Renaissance in Italien; von Adolf Philippi. *Leipzig*, Seemann, 2 vol. in-8°.

Kunstdenkmæler im Grossherzogthum Hessen. Provinz Starkenburg; von Georg Schaefer. *Darmstadt*, Bergstraesser, in-4°.

Kunstgeschichte im Grundriss; von M. von Brœcker. *Gœttingen*, Ruprecht, in-8°.

Soncino e Torre Pallavicina; di Luca Beltrami. *Milano*, Hœpli, in-4°.

Lezioni di archeologia cristiana; di Mariano Armellini. *Roma*, Cuggiani, in-8°.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. *München*, in-fol.

Münzen und Medaillen der Stadt Wismar; von Ed. Grimm. *Berlin*, Weyl, in-8°.

A Note-Book in Northern Spain; by Archer Huntington. Illustrated. *New-York*, Putnam, in-4°.

Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, raccolti da S. Borghesi e L. Banchi. *Siena*. Enrico Torrini, in-8°.

Eine Kunsthistorische Studie, von Felix Witting; von Piero dei Franceschi. *Strassburg*, Heitz, in 8°.

Guida archeologica di Zara; con illustrazioni araldiche; di Sabalich. *Zara*, Woditzka, in-8°.

Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte; von J. Adolf Bernhard. *Dresden*, Ehlermann, in-8°.

Der Stil in den bildenden Kunsten und Gewerben; herausgegeben von Georg Hirth. *München*, Hirth. in-fol.

Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa; von M. Hœrnes. *Wien*, Holzhausen, in-4°.

Vademecum für Münzsammler; bearbeitet von A. und G. Ortleb. *Leipzig*, Moritz Ruhl, in-8°.

Von der Wiedergeburt deutscher Kunst; von S. Schultze. *Berlin*, Duncker, in-8°.

Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, nebst einem Anhang über Rembrandt; von Joseph Strzygowski. *Strassburg*, Heitz, in-4°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503). Recueil de documents publié par Eugène Muntz. *Paris*, lib. Leroux, in-4°.

L'Art chrétien chez Luc-Olivier Merson; par Thevenin. *Paris*, lib. Vanier, in-16.

L'Art chrétien; par A.-D. Sertillanges. *Paris*, imp. Levé, in-8°.

L'Art décoratif dans le vieux Paris; par A. de Champeaux. *Paris*, lib. Schmid, in-4°.

Art et critique; par Charles Fuinel. *Paris*, bibliothèque d'art de la Critique, in-16.

L'Esthétique de Gustave Moreau; par Léon Thevenin. *Paris*, lib. Vanier, in-16.

Les Étapes d'un artiste (vers); par Abel Letalle. *Arcis-sur-Aube*, Frémont, in-8°.

Mémoire sur le rôle de la science et de l'art en sociologie; par M. Beaurin-Gressier. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Mes relations d'artiste; par Amédée Besnus. *Paris*, libr. Ollendorf, in-18 jésus.

L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. Les Couvertures illustrées; la Reliure d'art; par Octave Uzanne. *Paris*, lib. May, in-4°.

L'Art dans les travaux à l'aiguille; par G. Frapont. *Paris*, lib. Laurens, in-4°.

La Céramique; par G. Tallen. *Melun*, imp. administrative, petit in-8°.

Le Dessin sur porcelaine au crayon-pastel vitrifiable; par A. Lacroix. *Paris*, imp. Duruy, in-8°.

La Verrerie; par G. Tallent. *Melun*, Imp. administrative, in-8°.

La Faïence de Rubelle; par Gabriel Leroy. *Melun*, imp. Legrand, in-18.

Les Mosaïques de l'arsenal de Sousse; par P. Gauckler. *Paris*, lib. E. Leroux, in-8°.

Les Vases du Dipylon et les Naucraries; par M. W. Helbig. *Paris*, Klincksieck, in-4°.

An Artist's Letters from Japan; by John La Farge. *London*, Fisher Unwin, in-8°.

A Book of studies in Plant form. Application to Design. *London*, Chapman, in-8°.

La Ceramica antica nell' Italia meridionale. Memoria di Giovanni Patroni. *Napoli*, in-fol.

Der Cicerone; von Jacob Burckhardt. Siebente Auflage. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti; herausgegeben von Carl Frey. *Berlin*, Grote, in-4°.

An Enquiry into the Art of the illuminated manuscripts of the Middle Ages; by Johan Adolf Bruun. *Stockholm*, Centraltryckeriet, in-4°.

Musei del Vaticano; di Francesco Wey. *Milano*, Treves, in-4°.

Fribourg artistique à travers les âges. *Fribourg*, Labastrou, in-fol.

Die Geschichte der Glasmalerei; von H. Oidtmann. *Koln*, Bachem, in-8°.

Guida storica della faleria etrusca, di Oronte Del Frate. *Roma*, Forzani, in-8°.

Hans Gudewert. Von Gustav Brandt. *Leipzig*, Seemann, in-4°.

Heraldisches Musterbuch für Wappenbesitzer, Architekten; von A. M. Hildebrandt. *Berlin*, Mitscher, in-fol.

Historic Ornament. Treatise on decorative Art and architectural Ornament; by James Ward. *London*, Chapman, in-8°.

Kœnig Ludwig II und die Kunst; von L. von Kobell. *München*, J. Albert, in-8°.

Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854-1870; by George Birkbeck Hill. *London*, Unwin, in-8°.

Lexikon der technischen Künste; von Paul Kronthal. *Berlin*, Grote, in-4°.

Das Neunzehnte Jahrhunhert in Bildnissen. Mit Beitrægen von Herman Grimm. *Berlin*, photographische Gesellschaft, in-fol.

Oriental Ceramic Art. Illustrated with one hundred and sixteen Plates in Colors. With a complete History of oriental Porcelain; by S.W. Bushell. *New-York*, Appleton, in-fol. (500 dollars).

Portrait Miniatures from the Time of Holbein 1537 to that of Sir William Ross 1860. A Handbook for collectors by George C. Williamson. *London*, Bell, in-8°.

Das Problem der Form in der bildenden Kunst; von Adolf Rildebrand. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Das Schœne und die Kunst; von F.-T. Vischer. Zweite Aufl. *Stuttgart*, Cotta, in-8°.

Soncino e torre pallavicina. Opere di Luca Beltrami, Milano, Hoepli, in-4°.

Beato Angelico; di J.-B. Supino. Traduit de l'italien par M. J. de Crozals. *Florence*, Alinari, in-8°.

Von der Wiedergeburt deutscher Kunst; von Siegmar Schultze. *Berlin*, Duncker, in-8°.

Worcester China. A Record of the work of Forty-five Years. 1852-1897; by R.-W. Binns. *London*, Quaritch, in-8°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES EXPOSITIONS. — VENTES

Note sur un tableau trop oublié de Peter-Paul Rubens; par M. de la Loge d'Ausson. *Paris*, imp. Davy, in-8°.

La peinture au château de Chantilly; par F.-A. Gruyer. *Paris*, Plon, in-4°.

Peintures du XIVe siècle découvertes dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Sainte-Croix; par L. Favarcq. *Montbrison*, imp. Brassart, in-8°.

La peinture industrielle chez les Grecs; par E. Pottier. *Paris*, May, in-16.

La peinture japonaise au musée du Louvre; par Gaston Migeon. *Paris*, 28, rue du Mont-Thabor, in-4°.

Le portrait dans les appartements; par Albert Reyner. *Paris*, lib. Tignol, in-16.

L'Affaire Dreyfus et l'image; par John Grand-Carteret. *Paris*, Flammarion, in-8°

Une visite au Louvre. Notices par J.-E. Bulloz. *Paris*, 21, rue Bonaparte, in-8°.

L'affiche illustrée; par A. Demeure de Beaumont. I. *Toulouse*, l'auteur, in-8°.

Di alcuni quadri della galleria Volpini; osservazioni critiche di A.-D. Rembadi. *Firenze*, Salvadore Landi, in-8°.

The Bases of Design; by Walter Crane. *London*, G. Bell, in-8°.

Catalogue des armes et armures du musée de la Porte de Hal, à Bruxelles; par Hermann Van Duyse. *Bruxelles*, Van Assche, in-8°.

Catalogue of drawings by british Artists and artists of foreign origin working in Great Britain, preserved in the Department of Prints and Draiwings in the British Museum; by Laurence Binyon, *London*, printed by order of the trustees, in-8°.

Collection Somzée. Monuments d'art antique, publiés par A. Furtwaengler. *Munich*, Bruckmann, in-fol.

Le dessin à l'école primaire; par L. Poignard. *Bruxelles*, Lebègue, in-8°.

Einführung in die Kunstgeschichte; von Richard Graul. Vierte vermehrte Auflage. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Etching, Engraving and the other methods of printing Pictures; by H. W. Singer and W. Strang. *London*, Kegan Paul, in-4°.

Raffaello Sanzio e la scoperta di un suo Quadro; di Franco de Amicis. *Amsterdam*, Frederik Muller, in-4°.

Galeriestudien, von Theodor von Frimmel. *Leipzig*, H. Meyer, in-8°.

Gemælde alter meister der Grossherzogl. Sammlung im Museum zu Schwerin; *Lubeck*, Nœhring, in-fol.

Gemælde alter meister der sammlung Weber Hamburg. *Lubeck*, Nœhring, in fol

The Glasgow School of Painting; by David Martin. *London*, Bell, in-8°.

Handbuch der Lithographie; von Georg Fritz. *Halle a. S.*, in-4°.

Handzeichnungen alter Meister der Hollændischen Schule. *Haarlem*, Kleinmann, in-fol.

Histoire de la peinture de la Renaissance italienne : Trecento et Quattrocento, par le Dr D. Joseph. *Bruxelles*. Larcier, in-8°.

Historical Portraits some notes on the painted Portraits of celebrated characters of England, Scotland and Ireland; by H.-B. Wheatley. *London*, Bell, in-8°.

Kœnigliches Ethnographisches Museum zu Dresden; von A.-B. Meyer. *Dresden*, Stengel, in-fol.

Kœnigliche Museen zu Berlin. Mœbel aus der Zeit Louis XVI. Text von Julius Lessing. *Berlin*, Wasmuth, in-fol.

Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des hl. Callistus; von Joseph Wilpert. *Freiburg*, Herder, in-4°.

Der Meister des Amsterdamer Cabinets und sein Verhæltnis zu Albrecht Dürer; von Hachmeister. *Berlin*, Mayer, in-8°.

Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal; par Joseph Destrée. *Bruxelles*, Meulen, in fol.

Nella solenne inaugurazione dei dipinti che fregiano la chiesa di Asiago; Discorso di D. Bortoli. *Padova*, tip. del Seminario, in-8°.

Offizieller Katalog der internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens. *München*, Bruckmann, in-8°.

Pintura contemporanea en Inglaterra. La Escuela pre-Rafaelista. *Madrid*, Murillo, in-8°.

The royal Gallery of Hampton Court; illustrated by E. Law. *London*, Bell, in-8°.

Schack-Galerie in München, im Besitz seiner Majestæt des deutschen Kaisers Kœnigs von Preussen. *München*, in-8°.

Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles; par Louis Lampe. *Bruxelles*, Castaigne, in-8°.

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnitt Künstlern des XVI Jahrhunderts; von R. von Lichtenberg. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei; von W. V. Obernitz. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

The venetian Painters of the Renaissance; by Bernhard Berenson. *New-York*, Putnam, in-8°.

The Work of Charles Keene; by Joseph Pennell. *London*, Agnew, in-fol.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Le Buste d'Elché et la Mission de M. Pierre Paris en Espagne. Note de M. Léon HEUZEY. *Paris*, Imp. nationale, in-8°.

Chemin de croix et Statues religieuses de MM. Bouriché et Rouillard; par l'abbé BASSAGET. *Angers*, Germain, in-32.

Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques. Notice par FRŒHNER. *Châteaudun*, imp. de la Société typographique, in-8°.

Études italiennes; par A. GEFFROY. I : Florence (la Renaissance) ; II : Rome (Histoire monumentale). *Paris*, Colin, in-18.

Guerrier à cheval, sculpture en os trouvée à Amiens; par Albert MAIGNAN. *Paris*, lib. E. Leroux, in-8°.

Note sur la statue funéraire de Geoffroy Faé, conservée dans l'église Saint-Eloi de Fourques (Eure); par M. l'abbé PORÉE. *Evreux*, imp. Hérissey, in-8°.

Note sur une statue d'homme trouvée à Délos. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Note sur une statue de femme trouvée à Délos; par L. COUVE. *Paris*, Leroux, in-8°.

Note sur une statuette de bronze découverte à Agrigente; par Franz CUMONT. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Notice sur la statue de Notre-Dame-du-Parc; par M. l'abbé Félix CLEMENT. *Paris*, imp. Quelquejeu, in-8°.

Répertoire de la statuaire grecque et romaine; par Salomon REINACH. *Paris*, libr. Leroux, in-16.

Les Personnages sculptés des monuments religieux et civils, de la ville de Nantes; par le baron Gaëtan DE WISMES. *Vannes*, Lafolye, in-8°.

La Sculpture dans les cimetières de Paris; par H. JOUIN. *Mâcon*, Protat, in-8°.

La Sculpture française, d'après le musée de moulages du Trocadéro; par Paul VITRY. *Melun*, imp. administrative.

La Statue de Subiaco; par A. DE RIDDER. *Paris*, lib. E. Leroux, in-8°.

La Stèle funéraire de Gervais de Mézerettes, au cimetière de Saint-Étienne-du-Mont; par LE VAYER. *Mamers*, Fleury, in-8°.

Le Style égyptien; par L. LIBONIS. *Paris*, lib. H. Laurens, in-4° à 2 col.

Le Style grec; par L. LIBONIS. *Paris*, lib. H. Laurens, in-4° à 2 col.

Le Style romain; par LIBONIS. Paris, lib. H. Laurens, in-4° à 2 col.

Les Styles d'Orient (assyrien, persan, phénicien); par L. LIBONIS. *Paris*, lib. H. Laurens, in-4° à 2 col.

Les Styles en architecture. L'architecture religieuse; par M. E. BENOIT-LÉVY. *Paris*, lib. May, in-16.

L'Arc de triomphe d'Orange et son inscription; par Édouard BONDURAND. *Nîmes*, imp. Chastanier, in-8°.

Le Château Gaillard et l'Architecture militaire au XIIIe siècle; par M. DIEULAFOY. *Paris*, lib. C. Klincksieck, in-4°.

Les Édifices de Brou, Bourg-en-Bresse, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours; par E. L. G. CHARVET. *Paris*, Plon, in-8°.

Inauguration du monument élevé à Pasteur dans la ville de Melun. Compte rendu; Discours. *Melun*, Legrand, in-8°.

Les Monuments de Paris. Notices résumées par J. E. BULLOZ. *Paris*, in-8°.

Notions d'histoire de l'art appliquées à l'architecture; par Joseph AUBERT. *Paris*, libr. Colin et Cie, in-4°.

Le Temple de Diane à Aix-les-Bains; par A. de GRAVILLON. *Lyon*, imp. Rey, in-8°.

Un monument lapidaire du musée de Bar-le-Duc; la pierre tombale de Colin Massey (XVe siècle); par L. MAXE-WERLY. *Bar-le-Duc*, imp. Contant-Laguerre, in-8°.

Un nouveau fragment de fresque mycénienne; par Boris PHARMAKOWSKY. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise; par PIETRO. Trad. par Le Monnier. *Venise*, Ongania, in-8°.

Die Architektur der Milleniums-Ausstellung; herausgegeben von Zoltan BALINT. *Wien*, Schroll, in-fol.

Die Architectur des classischen Alterthums und der Renaissance; von J. BUHLMANN. *Stuttgart*, Paul Neff, in-fol.

Architektonische Zeitfragen; von Richard STREITER. *Berlin*, Cosmos Verlag, in-8°.

Az Ezredéves Kiallitas Architekturaja. Ellatta Balint ZOLTAN. *Bees*, Schroll Antal ès tsa Mükiadasa, in-fol.

Die bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII Jahrhunderts; von Artur WEESE. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

La Construction architecturale en fer; par Arthur VIERENDEEL. *Bruxelles*, Lyon-Claesen, in-4°.

L'Espagne artistique, archéologique et monumentale. La cathédrale de Barcelone. *Barcelone*, Parera, 2 vol. in-fol.

L'Architettura a Bologna nel rinascimento; di Francesco Malaguzzi VALERI. *Bologna*, Cappelli, in-4°.

Die Garten-Architektur; von A. LAMBERT und E. STAHL. *Stuttgart*, Kroener, in-4°.

Prolusione al primo corso di architettura della r. scuola d'applicazione; di GELATI. *Torino*, Bertolero, in-8°.

L'Hôpital Saint-Jean à Bruges; par A. MEMLING. *Harlem*, Kleinmann, in-fol.

Inaugurazione del monumento a Gaetano Donizzetti in Bergamo. *Bergamo*, Istituto d'arti, in-8°.

I Monumenti medioevali della regione del Vulture; Opera di Em. BERTAUX. *Napoli*, Vecchi, in-8°.

Monuments des églises de la Flandre au XVI° siècle; par le baron de BETHUNE. *Bruges*, de Plancke, in-4°.

Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, etc. All'esposizione di arte sacra in Orvieto; opera di Raffaele ERCULEI. Con introduzione di Camillo Boito. *Milano*, Hoepli, in-fol.

Restauri del duomo di Genova; Relazione dell'architetto M. A. CROTTA. *Genova*, tip. Arcivescovile, in-8°.

Six Temples at Thebes; by W. M. FLINDERS PETRIE. With a chapter by Wilhelm Spiegelberg. *London*, Quaritch, in-4°.

Sovrémennaia Arkhitektoura (Architecture contemporaine en Russie); par L. MAZIROFF. *Saint-Petersbourg*, in-fol. (En russe.)

Studien zur elfenbeinplastik der Barockzeit; von Christian SCHERER. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Topographie des historischen und Kunst-Denkmale im Kœnigreiche Bœhmen. *Prag*, Verlag der arch. Commission in-8°.

Une œuvre artistique de l'église Notre-Dame, à Bruges. L'ostensoir dit : de : « Katte van Beverluys »; par BERTOR. *Bruges*, Vyvere-Petyt, in-4°.

(Bertor est le pseudonyme de M. Robert de Beaucourt.)

PHOTOGRAPHIE

L'Art de retoucher en noir les épreuves positives sur papier; par CLARY. *Paris*, Gauthier-Villars, in-8°.

Le Développement des papiers photographiques à noircissement direct; par R.-Ed. LIESEGANG. Traduit de l'allemand par V. Hassreidter. *Paris*, Gauthier-Villars in-18.

Les Eléments d'une photographie artistique; par H.-P. ROBINSON. Traduit de l'anglais par Hector Colard. Illustré par l'auteur. *Paris*, Gauthier-Villars et fils, in-8°.

Les Nouveautés photographiques; par Frédéric DILLAYE. *Paris*, Lib. illustrée, in-8°.

La Photographie animée, par A.-L. DONNADIEU. *Paris*, lib. Charles Mendel, in-16.

La photographie pratique, par le commandant E. JOLY. *Paris*, Gauthier-Villars et fils, in-18 jésus.

Les photographies de M. Martin-Sabon; par L. RÉGNIER. *Paris*, lib. Picard, in-8°.

La pratique de la phototypogravure américaine; par Wilhelm CRONENBERG. Traduit par C. Féry. *Paris*, Gauthier-Villars, in-18.

Modern photography for amateurs; by J.-E. FEARN. *London*, Gill, in-8°.

Photographische Correspondenz. *Wien*, Schrank, in-8°.

Die Werkstatt und das Handwerkszeug des Photographen; herausgegeben von Franz STOLZE. *Halle-a.-S.*, Knapp, in-8°.

BIOGRAPHIES

Notice sur la vie et les travaux d'Esprit-Joseph Brun, par M. GARCIN. *Avignon*, Seguin, in-8°.

Léonor Couraye du Parc, peintre et dessinateur (1820-1893); par Armand GASTÉ. *Caen*, imp. et lib. Valin, in-8°.

Jean Crocq, de Bar-le-Duc, sculpteur imagier, et sa famille; par L. MAXE-WEELY. *Bar-le-Duc*, imp. Contant-Laguerre, in 8°.

Detaille; par Marius VACHON. *Paris*, lib. Lahure, in-4°, avec 236 grav. inédites.

Une artiste française en Russie : Madame Falconnet; par A. VALABRÈGUE. *Paris*, Rouam, in-8°.

Biographie de Louis - François - Sébastien Fauvel (1753-1838); par Ph. E. LEGRAND. *Paris*, Leroux, in-8°.

Nicolas Jarry et la calligraphie au XVIIe siècle; par le baron Roger PORTALIS. *Paris*, lib. Techener, in-8°.

Jeanne d'Arc racontée par l'image, par Mgr LE NORDEZ. *Paris*, Hachette, in-4°.

Le Peintre Emile Loubon; par M. BOUILLON-LANDAIS. *Paris*, Plon, in-8°.

Un Normand célèbre : Me Jacques du Lorens par Henry LE COURT. *Caen*, imp. Valin, in-8°.

Michel-Ange; par Paul VITRY. *Melun*, Imp. administrative, in-8°.

Le Chevalier Sixe, peintre du duc de Bouillon; par A. CHASSANT. *Évreux*, imp. Hérissey, in-8°.

Les Tiepolo; par Henry DE CHENNEVIÈRES. *Paris*, lib. de l'Art, grand in-8°.

Les Boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff, par M. Maurice HENAULT et M. ROUAULT. *Paris*, Plon, in-8°.

Un grand peintre : Félix Ziem. Par Louis FOURNIER. *Beaune*, Lambert, in-4°.

Diccionario biografico de artistas valencianos; por el baron DE ALCAHALI. *Valencia*, Federico Domenech, in-8°.

Nos artistes à l'étranger. Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627-1679; par M. BEKAERT. *Bruxelles*, Lyon-Claesen, in-4°.

Alexandre Falguière, sculpteur et peintre. Reproductions de l'œuvre du maître. (Numéros exceptionnels de **la Plume.**)

Thomas Gainsborough, a records of his Life and works by Mrs Arthur Bell (N. d'Anvers). *London*, Bell, in-4°.

Constantin Meunier; von Georg TREU, Mit XXXIV Tafeln. *Dresden*, Richter, in-4°.

J.-F. Millet and rustic Art; by Henry NAEGELY (Henry Gaëlyn). *London*, E. Stock, in-8°.

Piero dei Franceschi. Von Felix WITTING. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Velazquez; par A. de BERUETE. Préface de M. Léon Bonnat. *Paris*, Renouard, in-4°.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Archæologia de Paris, revue mensuelle des découvertes, *Mâcon*. Protat, in-8°.

Art (l') libre, revue bimensuelle. N° 1. *Paris*, 5, avenue Victor-Hugo, in-8°.

Art (l') universel. N° 1. *Paris*, 97, rue de Rennes, grand in-8°.

Cité (la) d'art, revue mensuelle de littérature et d'art. *Paris*, imp. Chassetamps.

Illustré (l') national. *Paris*, in-fol.

Laval artiste. *Laval*, in-8°.

Miroir (le) de l'art musulman. *Paris*, imp. Lefebvre, in-8°.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine; par René CAGNAT. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Der Architekt. Wiener Monatshefte. *Wien*, Lœwy, in-fol.

Berliner Architekturwelt. Zeitschrift für Baukunst. *Berlin*, Wasmuth, in-4°.

Kunst und Kunsthandwerk. Redigirt von A. von SCALA. *Wien*, Artaria, in-fol.

Ver sacrum; journal illustré des beaux-arts édité par l'Union des artistes d'Autriche-Hongrie, sous la direction de MM. G. SCHOELLERMANN et A. ROLLER. *Paris*, Schenk, in-4°.

S.A.R. MADAME LA DUCHESSE D'ALENÇON

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Auguste Blanchard.

Le maître qui vient de s'éteindre était né à Paris en 1819 : disciple d'Henriquel-Dupont, successeur de François à l'Institut depuis 1888, il demeurait le dernier représentant d'une école dont la conscience, la souplesse, le perpétuel souci de la perfection ne contribuèrent pas peu au bon renom de la gravure française.

Elève de son père et de Drolling, il avait commencé à exposer en 1843, et depuis lors on peut dire que chaque année marqua une étape nouvelle dans sa carrière, toute d'incessant labeur.

Comme l'a dit en termes excellents M. Jules Lefebvre, parlant au nom de l'Académie des Beaux-Arts, « le talent de Blanchard fut aussi souple que fécond; il allait des maîtres du passé à ceux du présent, choisissant tantôt les plus gracieux, tantôt les plus sévères, les interprétant dans le juste sentiment de leur originalité diverse... Il leur appliquait les procédés les plus consciencieux et les plus sûrs d'un art qui, pour répondre à son objet, doit être fidèle, clair et franc. Aucun peintre n'a été trahi par ce graveur de grande et sûre tradition. Avec lui, la taille suivait la touche, le trait serrait le dessin, et l'opposition du noir et du blanc faisait deviner les jeux infinis de la lumière et de la couleur ».

Son premier grand succès avait été l'*Antiope* du Corrège, qui lui valut une médaille de première classe; depuis lors, nous relevons dans le catalogue de son œuvre le *Faust et Marguerite*, d'Ary Scheffer; les *Joueurs d'échecs* et l'*Amateur de peinture*, de Meissonier; le *Christ*, de Francia; le *Jour du Derby à Epsom*, de l'Anglais Frith; l'*Accordée de village*, de Greuze; l'*Enfant prodigue*, de Téniers; des dessus de porte de Boucher; enfin de nombreuses reproductions d'œuvres de Hunt et d'Alma-Tadéma, entre autres, cette *Fête des vendanges*, de la National Gallery, qui fut son dernier travail. R. B.



Burne-Jones.

C'est au moment où la composition de notre numéro est achevée que nous apprenons la mort soudaine du grand artiste dont le nom restera si étroitement lié à ceux de William Morris et de Rossetti, dans l'histoire du préraphaélisme anglais.

Né à Birmingham en 1833, l'auteur de *Merlin et Viviane*, de l'*Amour dans les ruines* et de tant d'autres conceptions relevant presque autant de la poésie que de la peinture, occupait en Angleterre, et même au delà du détroit, une place à part : la Reine lui avait récemment accordé le titre de *baronet;* ses œuvres atteignaient des prix fabuleux dès qu'elles paraissaient dans une vente publique.

La *Revue*, qui inaugure aujourd'hui, avec un travail sur Watts une série d'études sur les artistes anglais, aura occasion de revenir sur le peintre poète, qui aimait à s'appeler un *Italien du quinzième siècle*. R. B.



L'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection du successeur de M. Gustave Moreau dans la section de peinture : c'est M. Aimé Morot qui a été nommé, au second tour, par 26 voix sur 37 votants.

La *Revue* a reproduit, dans son numéro de mai, le portrait de M. le duc de Larochefoucauld-Doudeauville qui figurait au Salon, à côté de celui de M. le prince d'Arenberg ; elle est heureuse de pouvoir offrir aujourd'hui à ses lecteurs celui de : *S. A. R. Madame la duchesse d'Alençon*, que M. Aimé Morot vient de terminer et qui figure en ce

moment à l'Exposition des Beaux-Arts de Munich.

Tout le monde a encore présente à l'esprit la fin de l'infortunée princesse, victime du devoir lors de l'incendie du bazar de la Charité ; l'œuvre du nouvel académicien, conçue sans apparence de recherche et sans ombre d'apparat, dans un sentiment de simplicité bien française, obtient à Munich un double succès d'art et d'émotion.



Concours de photographie ouvert par la direction des *Grands Magasins du Louvre*. — La *Revue* qui publiait, le mois dernier, une brillante étude de M. C. Puyo sur la *Photographie et l'Art*, ne saurait passer sous silence l'intéressante manifestation d'art due à l'initiative de M. Honnoré. Déjà, à plusieurs reprises, il nous a été permis d'apprécier, dans la galerie de la rue de Marengo, les résultats de concours destinés à seconder les efforts de nos industries d'art : celui de cette année était d'un ordre tout à fait nouveau, et le jury, que présidait M. Gérôme, n'a eu que l'embarras des choix à faire pour la distribution des récompenses.



L'exposition Rembrandt, qui s'ouvrira à Amsterdam au mois de septembre prochain, s'annonce comme devant prendre des proportions considérables : organisée, nous disent les *Débats*, par les soins de M. Hoptede de Groot, l'éminent « rembrandtiste » hollandais, et de M. Bode, le conservateur du musée de Berlin, elle promet de réunir quantité des peintures les plus importantes et les moins connues du maître, et de rassembler ses œuvres en plus grand nombre qu'on ne l'avait fait jusqu'ici. Les principaux collectionneurs d'Allemagne, M. Martin, M. Oppenheim, enverront les tableaux de leurs galeries ; M. von Beckcrath, de Berlin, qui possède une des plus riches collections de dessins de Rembrandt, la met à la disposition du comité. Le Kaiser-Friederich-Museumverein prête sa dernière et précieuse acquisition, *Le Frère de Rembrandt coiffé d'un casque ;* le prince de Lichtenstein, la *Toilette de la fiancée juive*. En France, M. Léon Bonnat, Mme Edouard André, M. R. Kann, M. Porgès, d'autres encore, ont donné leur concours. L'Angleterre contribue pour une part importante à l'exposition : le comte Spencer, avec trois belles toiles, presque ignorées des amateurs, qui sont à son château d'Althorppark ; le comte de Derby, avec trois autres peintures ; lord Cartwright, avec une nature morte importante, qui représente des oiseaux et du gibier. La Belgique aussi envoie divers ouvrages du grand peintre. Sans doute, le comité n'a point fait appel aux musées du Louvre, à l'Ermitage, à Cassel, ni à Berlin ; mais tel n'était point l'objet de l'exposition. Il s'agissait avant tout de montrer au public la plupart des tableaux de Rembrandt qui, gardés dans des galeries particulières, étaient demeurés peu connus ; les résultats obtenus jusqu'ici autorisent à espérer que ce projet sera heureusement réalisé.



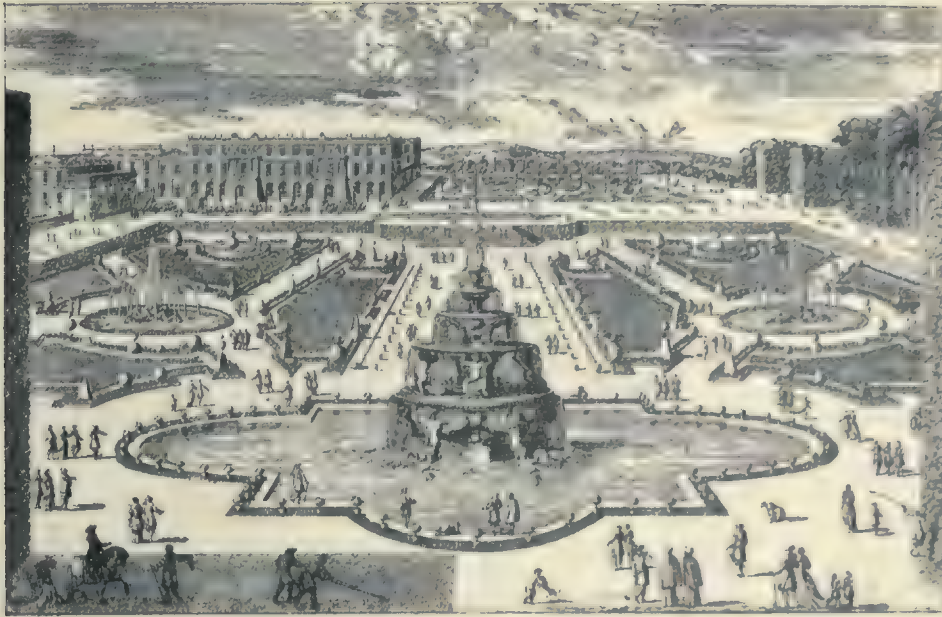
Le congrès international de l'art public, organisé par l'*Œuvre nationale belge*, s'ouvrira également en septembre, à Bruxelles ; il durera du 24 au 28, et comprendra trois sections d'études : 1° *l'art public au point de vue législatif réglementaire :* 2° *l'art public au point de vue social ;* 3° *l'art public au point de vue technique*.

Le comité d'organisation a pour président M. Auguste Beernaërt, ministre d'État, président de la Chambre des Représentants ; pour vice-président, M. Ernest Dupont, vice-président du Sénat, et pour secrétaire général M. Eugène Broërman, artiste peintre, à qui toutes les communications doivent être adressées, hôtel Ravenstein, à Bruxelles.

Nous nous associons de tout cœur à l'effort tenté par nos voisins de Belgique ; ils ont résumé leur œuvre en trois phrases significatives, que nous reproduisons, avec l'espoir qu'elles auront de l'écho en France : créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général ; revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine ; rendre à l'Art sa mission sociale d'autrefois, en l'appliquant à l'Idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics.

Le Directeur-Gérant : JULES COMTE.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LA CRÉATION DE VERSAILLES[1]

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

III

LE VERSAILLES DES FÊTES DE LOUIS XIV

Colbert n'avait pas vu sans tristesse les fantaisies du jeune Louis XIV se porter aussi exclusivement sur Versailles. Il n'imaginait pas que l'on pût tirer parti d'une disposition de terrain vraiment ingrate, d'une butte de peu de largeur, entourée de marécages et sans grande vue, et il ne jugeait pas qu'il valût la peine d'embellir davantage une résidence, destinée, semblait-il, à rester toujours assez mesquine. Que le roi s'en tînt à de petits séjours de la Cour, comme celui qu'on avait fait en octobre 1663, c'était fort bien ; mais les constructions déjà élevées étaient largement suffisantes, et on ne devait plus penser qu'à les entretenir. Faire davantage semblait à Colbert un gas-

[1] Dernier article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juillet 1898, t. III, p. 399 et t. IV, p. 63.

pillage d'argent, alors qu'il y avait un édifice important à terminer à Paris, ce Louvre qui devait, d'après lui, immortaliser son maître.

Il y eut quelque courage de la part du surintendant des Bâtiments à se mettre en travers des goûts bien affirmés du roi par une lettre souvent citée, qu'il faut mentionner au moins ici : « Votre Majesté retourne de Versailles. Je la supplie de me permettre de lui dire sur ce sujet deux mots de réflexion que je fais souvent et qu'elle pardonnera, s'il lui plaît, à mon zèle. Cette maison regarde bien davantage le plaisir et le divertissement de Votre Majesté que sa gloire... Si elle veut faire réflexion que l'on verra à jamais dans les comptes des trésoriers de ses Bâtiments que, pendant le temps qu'elle a dépensé de si grandes sommes en cette maison, elle a négligé le Louvre, qui est assurément le plus superbe palais qu'il y ait au monde et le plus digne de la grandeur de Votre Majesté, etc. [1]. » Cette lettre résume des observations et des regrets que le ministre avait dû sans doute faire entendre plus d'une fois. Louis XIV lui donna satisfaction pour ce qui regardait le Louvre. On sait qu'il fit venir de Rome le cavalier Bernin, le plus fameux architecte de l'Europe, pour présenter ses plans et conseiller les artistes français, et, pendant les quelques années qui suivirent, les travaux du Louvre furent activement repris. Mais ceux de Versailles, bien loin d'être abandonnés, ou même ralentis, reçurent en même temps une impulsion plus grande. Dès 1664, Le Vau fit réparer et en partie refaire la couverture du Château ; si la forme générale ne fut peut-être pas altérée, elle dut prendre alors les ornements qui l'embellirent et une partie du comble fut dorée [2]. En 1665, on fit une décoration dans la cour : on posa des bustes sur des consoles qui existent encore, et la construction de Louis XIII y perdit à nouveau quelque chose de son aspect primitif [3]. A droite, derrière les cuisines, commencèrent

[1] *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, éd. Clement, t. V, p. 268. Nous avons dit que la date de septembre 1665 reste douteuse.

[2] Rapport de Petit à Colbert, sur une visite de Louis XIV, du 14 août 1664 : « Messieurs Le Vau et Le Nostre étaient auprès de Sa Majesté pour répondre de ce qui se passait dans le Château... Il vit la couverture du Château fort avancée, laquelle sera parachevée entièrement dans un mois. » (*Mél. Colb.*, 127, f. 11.) Pour la dorure, que fait connaître le tableau 765 du Musée, M[lle] de Scudéry la mentionne ainsi : « ... tout l'or dont le comble du palais est orné. » (*Promenade de Versailles*, p. 28.)

[3] Rapport de Petit, du 4 mai 1665 : « L'on avance fort la décoration des façades des murs dans la cour et verrez beaucoup de bustes posés. » (*Mél. Colb.*, 129, f. 140.) Les Comptes marquent des paiements ; le 4 juillet, « Antoine Poissant, sculpteur, à-compte des bustes » et « à-compte des consoles qu'il fait pour les bustes de la cour de Versailles. » Un peintre en bâtiments peint en brique des murs des fossés (I, 80).

de s'élever le bâtiment qui devait contenir une grotte et les réservoirs pour les jeux d'eau qu'il était alors question de créer [1]. Dans le parc également les modifications furent rapides. Les Comptes des Bâtiments du roi ouvrant leurs registres en 1664, avec cette régularité admirable qui continuera jusqu'au



JARDINS DE VERSAILLES. PARTERRE BAS ET BASSIN DE LATONE
D'après PÉRELLE

début du règne de Louis XVI, permettent de suivre exactement une partie au moins de ce qui se prépare ou s'accomplit [2]. On ne les comprend bien, il est vrai (au milieu d'un si grand nombre de chances de confondre les travaux entre eux), qu'avec l'éclaircissement apporté par les rapports à Colbert. On voit, par exemple, faire ou disposer à nouveau les « parterres du gazon » du côté des réservoirs, ce qui est la première forme du Parterre du

[1] Comptes des Bâtiments et rapports de Petit, *passim*.

[2] Voir les *Comptes des Bât. du Roi sous le règne de Louis XIV*, édition Guiffrey, t. I, Paris, 1881. — On sait avec quel mérite et quelle persévérance M. Jules Guiffrey a mené à bien la vaste et difficile entreprise de la publication des Comptes sous Louis XIV. Le volume IV a paru il y a quelques mois, et le volume V est presque achevé. C'est une mine presque inépuisable de recherches ouverte aux travailleurs de tout ordre ; pour Versailles en particulier (bien que des extraits manuscrits de Le Roi et de Soulié aient été en partie utilisés par Dussieux), cette publication est la clef d'une quantité de petits problèmes restés jusqu'à présent posés. Les chercheurs ne doivent pas perdre une occasion de remercier et de féliciter M. Guiffrey.

Nord[1]. On s'est occupé de tracer les labyrinthes[2] et de construire des glacières munies de glace pour trois ans[3]. On a planté une allée de quatre rangs de tilleuls le long du mur bornant le petit parc, au midi[4], une allée de chênes verts, et on a transporté de Normandie des ifs et des sapins; des milliers d'arbres ont été mis en pépinière dans le grand parc. On a embelli en même temps le « parterre à fleurs » ou « jardin du Roi », situé entre le Château et l'Orangerie, et on l'a clos d'une grille coupée par treize termes de pierre sculptés par Houzeau, et douze autres par Lerambert[5]. La décoration sculpturale des jardins semble d'ailleurs commencer à cette date. Un des Anguier et Thibaut Poissant font aussi des « termes pour le petit parc », et, dès l'année suivante, le grand rondeau est entouré de huit figures, dont quatre sont de Lerambert et quatre de Philippe Buyster[6]. En 1665, Colbert fait fondre douze vases de bronze sur les modèles en cire de Laurent Magnière, Baptiste Tuby et Legendre; enfin, les Comptes mentionnent une première figure de plomb, de Pierre de la Haye, « représentant un amour sur un cygne, pour mettre à un bassin de fontaine de Versailles[7] ».

Au cours de 1665, d'importantes fouilles de terre se font « au-dessous du parterre de broderies », qu'on soutient par de grands perrons, et on crée le « jardin bas » ou « nouveau parterre » avec un rondeau de forme ovale ; ce seront plus tard le Parterre et le Bassin de Latone[8]. Ce travail est tellement considérable, qu'on a dû employer des Suisses pour prêter main-forte aux terrassiers[9]. Au

[1] Entre autres mentions, celle-ci est sûre : « Deux parterres en gazon qui sont au-dessous de la grande terrasse du côté de la Pompe » (I, 83).

[2] Rapport à Colbert du 3 juin 1665 : « J'ai compté les arbres qui sont en pépinière dans le grand parc ; j'ai compté aussi tous les cyprès, sapins et ifs qui sont plantés dans le petit parc, et je verrai ceux qui manquent dans les labyrinthes » (*Mél. Colb.*, 130, f. 79). Il s'agit peut-être à la fois du bosquet de l'Etoile et du futur grand labyrinthe, où le plus ancien plan de De la Pointe indique un tracé primitif.

[3] Rapport à Colbert du 15 janvier 1665 (*Mél. Colb.*, 127, f. 164).

[4] Comptes, I, 23. Cf. Félibien, *Relation de la fête de 1668*, dans ses opuscules, édition de 1696, p. 207.

[5] Comptes, I, 20, 21. Cette grille, avec ses termes à têtes adossées, est nettement visible sur le tableau de 1668.

[6] Comptes, I, 21, 22, 79. Le lecteur peut, s'il y tient, y trouver les sommes payées aux artistes.

[7] Comptes, I, 79, 80, 97. P. de la Haye est payé 190 livres sur le chapitre *Couverture et plomberie*. Cette confusion des ouvrages d'art et des tuyaux se retrouve en 1666, où on donne 300 livres « à Louis Mazeline, maître plombier, pour son paiement d'un dauphin de bronze (*sic*) pour mettre à une des fontaines de Versailles ».

[8] Rapport du 30 octobre : « Le rondeau du jardin bas est achevé tant pour la pierre que glaise... Les deux tiers du gazon d'un des côtés du parterre du jardin bas est posé. » (*Mél. Colb.*, 132 *bis*, f. 668.)

[9] La première mention du travail des Suisses à Versailles est dans le rapport du 17 juillet : « 67 Suisses avec 167 tant ristons qu'autres ouvriers travaillent à la fouille et au transport des terres

delà des parterres et des petits bois du nord, proche un grand étang qui longe le chemin de Saint-Germain et qu'on nomme l'étang de Clagny, est creusé un nouveau rondeau qui deviendra le Bassin du Dragon[1]. On voit déjà tout cet ensemble dans les plans manuscrits et gravés du sieur De la Pointe[2].



FEU D'ARTIFICE DE LA FÊTE DE 1668 DANS LE JARDIN DE VERSAILLES
Gravé par LE PAUTRE en 1679

En même temps, à une des extrémités du grand parc, assez loin de la clôture des jardins, on travaille très activement, et depuis 1663, à la Ména-

du jardin bas... 42 limosins travaillent à élever le mur des terrasses... Nous avons provision de moellon, y ayant 60 voitures qui en ont amené les jours passés sans discontinuer. » (*Mél. Colb.*, 130 *bis*, f. 793.)

[1] Même rapport : « Le bassin du grand rondeau nouvellement fait est tout rempli d'eau à trois pieds de haut. » Cf. Comptes, I, 80, 85 : « 1er sept. A J. Chevillard, fontainier, pour avoir fait emplir d'eau le grand bassin du petit parc de Versailles... » « 10 déc. Louage de deux pompes qui ont servi à emplir le rondeau qui est proche l'étang de Versailles. »

[2] Il y a au Cabinet des Estampes, V *a* 365, les deux plans manuscrits les plus anciens, dont les planches gravées existent à la Chalcographie du Louvre. Ils semblent de la même main ; celle du sieur De la Pointe. Un seul des plans manuscrits est daté ; mais la date de 1664 y a été certainement mise après coup et par inexactitude. On y voit, en effet, l'Allée Royale avec son élargissement de 1667 ; de plus, comme les indications accessoires se rapportent à la fête de 1668, la levée du plan doit être peu antérieure à cette date. J'attribuerais volontiers au plus ancien des deux la date de 1665 ; s'il est de 1664, il montre des travaux arrêtés et tracés, mais dont l'exécution n'est pas encore terminée.

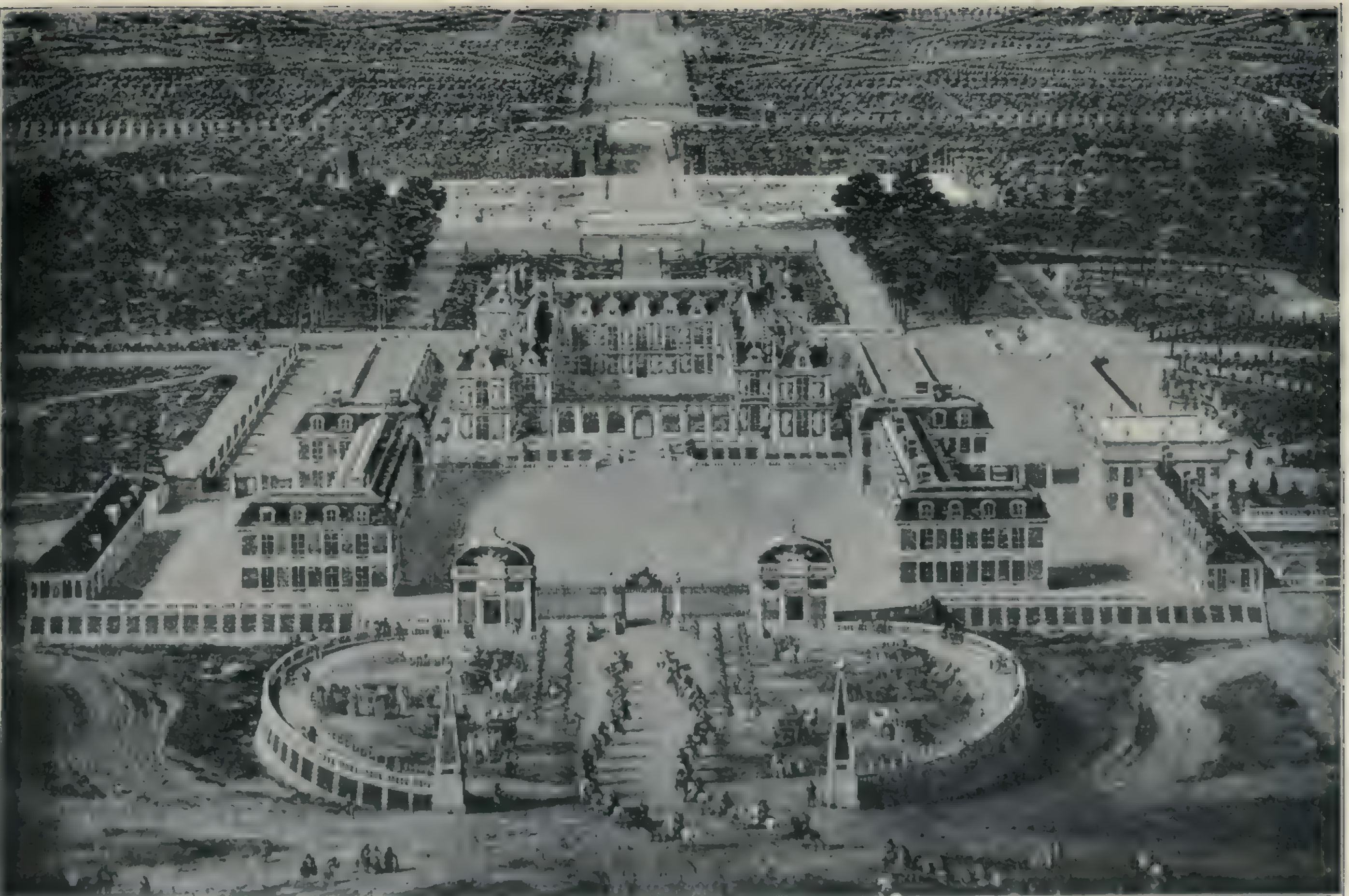
gerie du roi. C'est une réunion de petites constructions, de volières, de cours grillées, destinées à abriter des animaux rares et à devenir, dit la légende d'une estampe, « le palais le plus magnifique que les animaux aient au monde [1] ». Au milieu s'élève un petit château en miniature, dont la pièce principale est un salon octogone, sous lequel sera aménagée une grotte de rocaille. On y a installé une pompe pour produire quelques effets d'eau dans les cours disposées en éventail autour de l'habitation centrale. Quand Louis XIV vient à la Ménagerie, raconte un témoignage inédit, « il prend plaisir à ouvrir et à fermer lui-même les robinets, sans pouvoir s'exempter d'être un petit peu mouillé, et par conséquent ceux de sa suite ». A la Ménagerie, d'ailleurs, comme au Château, tout a été installé sur les ordres minutieux du roi qui a étudié et décidé les moindres détails, aussi bien pour l'installation des animaux que pour la décoration des appartements, qui a été particulièrement soignée [2].

Dans ce vaste domaine en création où l'attirait sans cesse le besoin de voir naître et grandir l'œuvre personnelle qu'il avait rêvée, Louis XIV aimait réunir sa cour, soit pour de somptueuses collations après la chasse, soit pour des comédies ou des bals dans le Château ou dans les jardins. La *Gazette* est pleine de tels récits [3]. La fête la plus célèbre avant celle de 1668, fut donnée du 7 au 9 mai 1664, au plus fort de la passion du roi pour M[lle] de La Vallière ; beaucoup de gens savaient, malgré la présence des deux reines, que c'était à la jeune maîtresse qu'elle était offerte, et le succès qui y fut ménagé à son frère, le marquis de La Vallière, vainqueur de la course de bagues, put l'apprendre à tout le monde. Les divertissements de cette fête ont été gravés par Israël Silvestre et la relation en a été imprimée sous le nom de *Plaisirs de l'Isle enchantée*. Ce fut en effet un épisode de l'Arioste que Louis XIV voulut représenter sur divers points du parc, le séjour de Roger dans l'île et le palais de l'enchanteresse Alcine. Nous ne retiendrons ici que les indications

[1] Cabinet des Estampes, V *a* 356. L'histoire des bâtiments de la Ménagerie demanderait à être traitée à part. Je ne la mentionne ici que pour mémoire. M. Marquet de Vasselot vient d'en esquisser un chapitre d'art pour la *Revue de l'histoire de Versailles*.

[2] Les documents sur lesquels s'appuie ce récit vont être bientôt publiés. En 1665, Louis XIV s'occupe, en plusieurs visites, de l'installation d'une « chambre aux filigranes », voisine d'un « cabinet des cristaux ».

[3] Il serait fastidieux de relever toutes les erreurs de Dussieux sur les fêtes aussi bien que sur les travaux. Il rapporte, par exemple, à 1665 le récit de la fête de février 1667 ; il fait tirer le feu d'artifice de l'Allée Royale, en 1668, du côté du grand étang, plus tard pièce d'eau des Suisses : il ne sait pas où a été représentée la *Princesse d'Elide*, etc. (V. son t. I, p. 48, 55, 61, etc.)



Vue d'ensemble du château de Versailles, en 1668

D'après un tableau anonyme du musée de Versailles

topographiques utiles à fixer. Le cirque de verdure de la première journée, où se fit la course de bagues, était établi à l'entrée de l'Allée Royale. Le théâtre de la seconde journée, où eut lieu la première représentation de la *Princesse d'Élide*, avait été dressé au milieu de la même allée ; notre plus ancien plan gravé en montre très bien la place, à l'endroit où l'Allée Royale, alors assez étroite, s'élargissait en rond-point. Enfin, pour la troisième journée, le palais d'Alcine, qui fut embrasé par un feu d'artifice, avait été construit au milieu du grand rondeau, au bas de l'Allée.

Cette année et l'année suivante, la Cour vint très souvent séjourner à Versailles, accompagnée par la troupe de Molière. Louis XIV semblait s'y plaire de plus en plus, malgré l'incommodité qu'offraient pour les logements un château aussi petit et les quelques pavillons récemment construits au dehors. A l'intérieur, quatre grands appartements avaient été faits ou refaits pour le roi, la reine, la reine-mère et le dauphin. Monsieur et Madame devaient être aussi dignement logés. Il y avait une chapelle, où Noël Coypel exécutait des peintures en 1666[1]. Dans le petit parc, outre le jeu de paume, qui datait de Louis XIII, la Cour trouvait un jeu nouveau, une « ramasse », sorte de glissoire en bois, qui avait une grande analogie avec ce qu'on a appelé depuis les « montagnes russes ». Pendant que la reine tenait le cercle ou avant la chasse, le roi allait sur les chantiers. Un jour de septembre 1665, il rencontra dans cette promenade le cavalier Bernin. Celui-ci, au cours de sa visite des curiosités de Paris, consacrait une journée à Versailles, dont Le Nôtre lui faisait les honneurs. Laissons parler le narrateur qui tenait journal des gestes et paroles de l'homme illustre :

Etant descendus vers les terrasses auxquelles Le Nôtre fait travailler, il lui a montré le dessin, les pentes, les descentes à pied et en carrosse, et lui a fort expliqué ce qu'il fait là exécuter[2]. De là l'on est allé dans le jardin de fleurs autour duquel sont de petites terrasses de la hauteur de deux pieds ou environ, ornées d'arbres en pomme et en boule, d'un vert de toutes saisons[3]. Le cavalier a dit que tout cela lui semblait beau, même la descente qui conduit à l'Orangerie, dans laquelle il est entré et en a mesuré la largeur. L'on lui a dit que la voûte en terrasse était couverte d'un mastic appliqué sur une toile laquelle en est imbibée et qui est un secret qu'a donné M. de Francini ; que cette voûte a déjà fait l'épreuve de deux hivers.

[1] Comptes, I, 134. L'emplacement en fut changé en 1670 (I, 419, 486, 513).

[2] On a vu qu'il s'agit presque sûrement des terrasses et des descentes du futur parterre de Latone.

[3] Ces divers détails peuvent être retrouvés dans le tableau 765 du Musée de Versailles, gravé ci-contre.

Il a trouvé l'Orangerie belle et a dit qu'on pourrait l'orner pour en faire un lieu qui, l'été, serait fort agréable ; qu'il faudrait peindre de clair-obscur... Après, revenant et entrant dans la cour du Château, il a rencontré le roi qui en sortait. Il a dit à Sa Majesté qu'il avait trouvé tout ce qu'il venait de voir galant et fort beau; qu'il s'étonnait comment Elle ne venait dans un si agréable lieu qu'une seule fois la semaine ; qu'il méritait bien qu'Elle y vînt au moins deux fois. Le roi a témoigné être bien aise que le lieu lui plût, et a passé [1].



Le chateau de Versailles construit par Le Vau, vu du bassin de Latone
D'après Pérelle

Versailles va s'orner à présent de beautés d'un nouveau genre, ses jeux d'eau. Ils sont l'œuvre des fils d'un ingénieur italien qu'a fait venir en France Marie de Médicis, les Francini, qu'on nomme plutôt MM. de Franchine. François Francini qui a le titre d'intendant de la conduite et mouvement des eaux. Pierre Francini, ingénieur pour le mouvement des eaux et fontaines des maisons royales, sont moins bien servis par le terrain de Versailles qu'ils ne l'ont été par les « Nymphes de Vaux » célébrées par La Fontaine. Ils ont à créer des effets d'eau supérieurs à tous ceux qu'on a faits jusqu'alors, et cela loin de toute source de quelque importance et sur un sol d'eau sta-

[1] *Journal du voyage du cav. Bernin par M. de Chantelou*, éd. Lud. Lalanne, Paris, 1885, p. 157.

gnante, d'étangs et de marais, qui se prête fort mal à cette expérience. Mais ils sont soutenus par la volonté d'un maître qui commence à forcer la nature à lui obéir.

Les documents montrent que le grand travail de l'année 1665 a été la construction de la Pompe et de la Tour d'eau. Celle-ci, construite par Le Vau, où sont aujourd'hui les Réservoirs, est destinée à recevoir l'eau à une grande hauteur, à la conserver et à la distribuer suivant les besoins aux réservoirs et aux fontaines. La pompe prend l'eau dans le grand étang de Clagny, qui s'étend au bas des pentes septentrionales de Versailles et dont nous avons vu disparaître, il y a peu d'années, les derniers vestiges[1]. Les machines élévatoires, que remplaceront en 1671 des moulins à vent, et tout le mouvement de la pompe ont été l'œuvre de Denis Jolly, maître de la pompe du Pont-Neuf, qui a fourni en outre pour 100.000 livres de conduite en une seule année[2]. Le roi s'était impatienté plus d'une fois de la lenteur de ces ouvrages compliqués qui ont duré plus d'une année, et il dit volontiers au sieur Jolly « qu'il n'y a personne de si long que lui dans son travail ». Enfin, le 17 décembre, Le Vau voit fonctionner la pompe portant l'eau jusqu'au sommet de la tour et il prépare la visite de Sa Majesté qui doit monter avec sa suite par le petit escalier de fer. Cette visite a lieu le 21[3]. Mais le savant Huygens, visitant Versailles peu après, s'étonne de la construction faite et dit à Charles Perrault : « Il n'était point nécessaire de faire monter l'eau sur cette tour ; la pompe l'aurait portée aussi aisément de l'étang dans les réservoirs, sans aucun entrepôt, et la dépense de la tour est assurément très inutile. » « Je compris la chose dans le moment même, raconte Perrault, et je le dis à M. Colbert qui en demeura d'accord sans hésiter, en ajoutant : « Que voulez-vous ? il faut bien payer son apprentissage[4]. »

La création des premiers effets d'eau est de 1666. Cette année-là les conduites sont posées pour un certain nombre de bassins, où des « fontaines ».

[1] L'étang occupait toute la partie basse de la ville actuelle. On le voit dans l'estampe de Silvestre de 1674, qui montre aussi fort bien la Tour d'eau. Il est assez regrettable, pour le dire en passant, que la municipalité de Versailles, en changeant le nom de la rue de la Pompe en celui de rue Carnot, ait fait disparaître un souvenir historique intéressant, demeuré depuis Louis XIV.

[2] Comptes de 1665, chapitre *Plomberie*. Le même Jolly reçoit 61.000 livres de fournitures de plomb en 1666, etc.

[3] « S. M. parut fort satisfaite. Elle eût monté au haut de la pyramide, n'eût été qu'elle est un peu indisposée de la jambe. » (Rapports de Petit, *Mél. Colb.*, 134 *bis*, ff. 517, 650.)

[4] Perrault, *Mémoires, contes*, etc., éd. Walckenaer, p. 82.

suivant le mot du temps, commencent à s'établir. Les récits inédits des visites royales mentionnent dès le mois d'avril les premiers essais de la distribution des eaux et de règlement de leurs effets. Un des plus importants par la masse est celui du rondeau où sera bientôt le Dragon [1]. Au bassin de l'Ovale (Latone) six jets secondaires sont groupés autour du jet central, et on entoure le fer à cheval de termes sculptés par Houzeau [2]. Au bas du parc, le grand bassin des Cygnes va être orné « d'une infinité de jets d'eau qui, réunis ensemble, font une gerbe d'une hauteur et d'une grosseur extraordinaires [3] ». Notons aussi la création d'un « bassin et fontaine du jardin en terrasse [4] », qui paraît être le bassin de la Sirène, vers l'angle nord-ouest du château. Ces changements entraînent un certain remaniement des perspectives ; c'est en 1667 qu'on élargit l'Allée Royale, en abattant les arbres qui la bordent, pour permettre à la vue de descendre plus librement au bassin des Cygnes, où les eaux jaillissantes viennent d'être amenées [5]. Enfin, la nécessité de décorer les nouvelles fontaines donne lieu à de nombreuses commandes aux artistes.

Les principaux sculpteurs employés à ces premières créations sont les frères Gaspard et Balthazar Marsy. En ces deux années 1666 et 1667, ils reçoivent près de 10.000 livres pour « figures de plomb et ornements de sculptures pour les fontaines » ; toute l'ornementation du bassin du Dragon est comprise dans cette somme, le monstre central, les quatre dauphins et les quatre amours sur des cygnes [6]. Mazeline, qualifié de maître plombier, fait un dauphin de bronze ; Anguier, le modèle en cire de deux grands vases qui sont fondus en bronze ; Lerambert, une figure de l'Amour et « deux sphinx de marbre pour

[1] M[lle] de Scudéry y décrit en 1668 un « Neptune dans son char tiré par six chevaux marins », qui fut sans doute un projet ; mais il paraît par son récit qu'elle n'est pas descendue dans sa promenade jusqu'en cette partie basse du parc. La description officielle de Félibien, qui est de la même date, dit expressément : « Un dragon de bronze, percé d'une flèche, semble vomir le sang par la gueule, en poussant en l'air un bouillon d'eau qui retombe en pluie et couvre tout le bassin. » (*Relation de la fête de 1668*, dans le recueil d'opuscules de 1696, p. 201). Félibien parle aussi des amours et des dauphins « de bronze » du même bassin. En 1674, il dit que « le tout est de bronze doré ». — Cette vaste décoration, qui était des Marsy et avait disparu au XVIII[e] siècle, a été reconstituée en plomb et à la moderne, il y a peu d'années, — sans aucune utilité appréciable.

[2] Rapport à Colbert du 18 septembre 1666 : « Monseigneur peut assurer le Roi que les jets d'eau autour du jet principal du bassin de l'Ovale seront achevés lundi prochain et que j'en ferai faire l'essai le même jour. Je crois qu'il serait bon d'avertir S. M. qu'au lieu de quatre jets il y en a six, qui feront un plus bel effet, à cause de ladite ovale et de la grandeur dudit bassin. » (*Mél. Colb.*, 140, f. 441). Comptes de 1667 (I, 203) : « A Houzeau sculpteur, à compte des termes de marbre qu'il fait pour poser autour du bassin en ovale et en divers lieux du jardin de Versailles. »

[3] Félibien, *Relation de la fête de* 1668, p. 207.

[4] Rapport du 28 avril (*Mél. Colb.*, 137, f. 472).

[5] Comptes de 1667, I, 194, 196.

[6] I, 134, 193.

poser dans le petit parc », que les estampes nous montrent placés d'abord de chaque côté des grands degrés de Latone[1]. Divers ouvrages de dorure et de bronzure pour les fontaines sont indiqués par les Comptes, et on voit clairement que le principe adopté dès lors est la dorure complète des plombs et des bronzes employés à l'ornementation des bassins.

Le plus grand travail d'art de l'époque, celui auquel sont conviés les premiers artistes de Versailles, c'est la Grotte de Thétis. On s'est mis à en construire les rocailles dans le bâtiment spécial élevé au nord du château, à partir du mois de juillet 1665[2], et, dès que l'ouvrage du rocailleur Delaunay a été assez avancé, on a distribué aux sculpteurs le reste de la décoration, conçue par Claude Perrault et destinée à célébrer le Soleil que Louis XIV a déjà pris pour sa devise. Il faudrait une étude spéciale pour rappeler les beautés entassées à profusion dans la Grotte et que les gravures de Le Pautre remettent seules sous nos yeux. Au reste, les groupes considérables auxquels travaillèrent dès lors Girardon, Regnaudin, Gilles Guérin et les Marsy ne furent achevés que plusieurs années plus tard[3]. Ce qu'on réalisa dès 1667 et ce qu'on trouve dans les premières descriptions, déjà fort admiratives, c'est la partie ornementale dont Charles Perrault donne ici l'essentiel : « Mon frère fit aussi les dessins pour tous les autres ornements de cette grotte : figures, rocailles, pavé, etc. Il fit encore le dessin de la porte ; c'était un Soleil d'or qui répandait ses rayons sur toute l'étendue des trois portes, lesquelles étaient des barres de fer peintes en vert. Il semblait que le soleil fût dans cette grotte et qu'on le vît au travers des barreaux de la porte. » C'est dans ce séjour tout mythologique que, dans l'automne de 1668, vinrent s'asseoir quatre écrivains amis et qu'un d'eux fut prié de lire une de ses œuvres encore inédite ; après qu'on eut fait jouer les eaux, « afin de rendre le lieu plus frais », La Fontaine toussa plusieurs fois « pour se nettoyer la voix » et commença les *Amours de Psyché*[4], écouté par Boileau, Racine et Molière.

[1] I, 132, 133, 193. Le premier à-compte sur la grande commande du groupe d'Apollon à Tuby n'est que de 1668 ; de même pour le groupe de Latone, des Marsy.

[2] Rapport à Colbert du 17 juillet (*Mél. Colb.*, 130 *bis*, f. 793). Les rapports de Petit sont pleins d'indications sur les travaux de la Grotte ; nous les utiliserons ailleurs.

[3] Le parfait paiement pour Girardon et Regnaudin, Marsy, Tuby, est seulement de 1677 (I, 963, 964). Celui du rocailleur, qui s'élève à 20.619 livres, est de 1668. Peut-être posa-t-on un modèle du groupe central dès 1666 ; les Comptes mentionnent alors des figures de Girardon et Renaudin « faites pour la grande niche » (I, 133).

[4] Il y a dans le délicieux prologue de *Psyché*, où La Fontaine raconte la promenade des poètes dans le premier Versailles, une description en vers de la Grotte, presque aussi exacte que celle de Félibien. Les groupes sont décrits tels qu'ils y seront posés plus tard.

L'année 1668 est celle où Versailles se présente comme un tout achevé. Dès l'année suivante, le caractère en sera entièrement changé par les grandes constructions de Le Vau. Il se trouve que nous avons de cet état qui va disparaître un double témoignage d'une précision parfaite. L'un est le tableau du Musée de Versailles, qu'il faut dater de 1668, bien qu'il porte comme



LA GROTTE DE THÉTIS A VERSAILLES
D'après PÉRELLE

exécutés des travaux projetés qui ne furent faits que l'année suivante (le Canal, la Pyramide, etc.) ; c'est une fine et excellente peinture, d'une minutie toute flamande, à laquelle on voudrait attacher un nom d'artiste. L'autre est la *Promenade de Versailles* de Mlle de Scudéry, description entremêlée d'une fiction romanesque, où presque tous les détails font l'explication de notre tableau et qui révèle l'admiration inspirée aux contemporains par cette première œuvre du Grand Roi.

Peu de temps avant les paisibles visites des poètes et de la romancière, Versailles avait vu la plus grande fête de Louis XIV, la plus somptueuse qu'il ait jamais donnée et qui est par excellence, dans les récits comme dans les Comptes, « la Fête de Versailles » (18 juillet 1668). Elle ne dura qu'un jour

et coûta 117.000 livres. Il y eut collation au bosquet de l'Étoile, opéra et comédie dans un grand théâtre de verdure, souper et bal sur d'autres points du parc en des salons d'une décoration merveilleuse, où s'était donné carrière le goût de Le Brun servi par Vigarani. Enfin, après des illuminations générales, l'habileté de deux feux d'artifices terminèrent la fête, l'un tiré dans l'Allée royale et sur les bassins du jardin bas, l'autre du haut de la Tour d'eau. Louis XIV montra ce jour-là dans tout son éclat à ses trois mille invités le beau domaine qu'il avait créé.

Pierre de NOLHAC.





LA CHARTREUSE DU VAL D'ÉMA



Le plus beau joyau de Florence, c'est la campagne qui l'entoure; et dès les portes de la ville. On est vite lassé de vivre au milieu de pierres hostiles, et malgré les musées, malgré les asiles délicieux comme le cloître de Saint-Marc, ou les cavernes de reliques plébéiennes telles que le Bargello, les yeux se retournent avidement vers les bocages d'oliviers, vers les chênes verts, sur les collines que l'iris, l'anémone, le laurier-rose et les haies de rosiers fleurissent, même en janvier, même en décembre. Dans certains coins, que je sais bien, vous trouveriez, la Chandeleur à peine venue, les épines fleuries, des lézards verts en embuscade, et les papillons réveillés.

Florence même n'est pas plus habitable qu'un vieux palais ou un musée. Abritons-nous, pour affirmer cette hérésie, auprès de Stendhal. Ce passionné

de l'Italie osait écrire : « Florence a une réputation bien usurpée [1]. » Qu'il était indulgent, même dans ses boutades ! Ne disait-il pas : « On respire dans ses rues je ne sais quel parfum singulier. » Singulier, en effet, au point de faire fuir à Fiesole, sur le viale dei Colli, à la Torre al Gallo, ou vers Settignano, l'artiste qui s'est imprégné trop longtemps de cette odeur facile à définir, et merveilleusement naturelle à la caserne qu'est Florence.

Depuis les grands travaux qui détruisent la vieille ville, cet éventrement, *sventramento,* dont ils sont fiers là-bas, dissipe le dernier sortilège qui attacherait à Florence ; il n'y a plus de Marché-Vieux ; les masures du Ghetto se sont écroulées, des bâtiments jaunes et verts, avec des magasins anglais et des Bouillons-Duval, remplacent, par les élégances d'une rue Réaumur italienne, les pierres sordides et vénérables. Et comme on ne peut pas toujours vivre dans les archives, où l'on meurt de froid ou de chaud, dans les bibliothèques, parfois aussi paisibles que nos grandes gares, dans les musées, dont le jour baisse ou miroite, et qui sont fermés très souvent, on s'échappe vers la campagne.

On sait que dans la moindre église, dans une maison de village, on trouvera, pour se récréer l'esprit, une relique d'artiste ancien, ou quelque souvenir, le nom des Alighieri, des Salviati, des Médicis, une villa de condottiere, des ruines qui ont abrité Dante ou Boccace. Et, çà et là, c'est un monument tout entier qui se montre sur la colline d'arbres gris et de terre rouge. C'est le village où s'exilait Machiavel, qui se dérobe aux replis des vallées fuyantes. Partout il y a des trésors dans cette terre de miracle.

Telle est la Chartreuse d'Ema, un asile d'élection dans la campagne florentine.

On sort par la porte de Rome. Sur les rues étroites et blêmes, les jardins Torrigiani, les allées du parc Boboli penchaient déjà des ramures majestueuses. Mais, aussitôt que l'on a passé le portail où les mules des paysans piaffent sous leur harnais de cuivre et leur capuche de drap rouge, les arbres profonds vous entourent. Il convient de laisser, pour le retour, la route poudreuse ou fangeuse qui file droit. On tourne par une colline harmonieuse : c'est Poggio-Imperiale, le Saint-Cyr des demoiselles florentines ; Mme de Maintenon est absente, mais la reine Marguerite vient quelquefois.

[1] *Rome, Naples et Florence*, 3e éd., 1826, in-8°, t. II, p. 112.

Après l'institut noble, et dès le premier tournant, c'est la libre campagne. De l'espace et de la clarté, le paradis légendaire de la Toscane. Là-bas, en arrière, la tour de Galilée dessine le coq effrité de sa girouette sur un ciel de vermeil limpide; devant, dans ce fond qui miroite sous une teinte gris de perle, c'est le coin de San Casciano, les mêmes boqueteaux où Machiavel, éloigné des hommes, cherchait à prendre les grives au piège. On quitte peu à peu ce que les Florentins appellent les routes « arbrées », et l'on court entre des sillons, le long de talus que commence à fleurir, dès la pointe d'Épiphanie, cette espèce de violettes que l'on nomme les violettes de la Madone. Un rang de coteaux, parsemés de villages, cache l'entrée du Chianti, dont les ruisseaux se bordent, à Noël, de hautes ellébores pareilles à des fleurs mystiques.



VERRIÈRE D'APRÈS JEAN D'UDINE

Avant la Chartreuse, il y a le gros village de Galluzzo, que traverse la grande route ordinaire; la maison du municipe est bariolée d'écussons, les vieilles pierres féodales se sont incrustées d'âge en âge dans le crépi de la masure. Lorsque c'est un jour de chômage, une des fêtes innombrables que l'on célèbre ici, le rire des belles filles illumine le seuil des portes et la place

où les gars lancent la *ruzzola*, la grande roulette de bois; il y a des nymphes le long des rivières, ce sont ces blanchisseuses réjouies, et il y a des discoboles, ce sont les grands *contadini*, robustes et têtus comme leurs bœufs de labour.

Traversé le confluent de la Grève et de l'Ema, la Chartreuse apparaît, telle que la décrivait, il y a tantôt quatre cents ans, Benedetto Varchi, dans son *Histoire de Florence :* « Après la montée et la descente, plus loin que Galluzzo, à deux milles peut-être de la ville, sur un puy à main droite, le très merveilleux couvent des frères chartreux, dit la Chartreuse, élevé jadis à guise de château par le grand sénéchal des Acciaiuoli... [1]. »

Elle est la même, vieux couvent fortifié, sur son « Montaigu » (*Montacuto*). On pénètre dans la clôture par une porte que surmonte un buste de saint Laurent, rouillé de lichens; une allée herbeuse, une rampe escarpée; et puis, la haie d'orangers, avec ses cigales, montre que l'on a tourné vers le midi; l'accès du monastère est préparé par une pente d'arcades voûtées ; les yeux plongent d'ici, bien loin dans le cours de la Grève, qui s'effile entre les collines. Le frissonnement argenté des oliviers bruit partout sous la brise fraîche. « Qui ne sait, disait Piero Vettori dans son *Traité des louanges et de la culture des oliviers*, que la Toscane est toute pleine de cette noble plante[2]? » La Toscane conserve encore la couronne de ces feuillages, couleur de temps, faits pour un ciel aux lumières sobres et pâles.

Nicolas Acciaiuoli, l'avisé Florentin qui laissa le négoce pour devenir grand sénéchal de Sicile et de Jérusalem à la cour de Naples, montrait encore du génie lorsqu'il choisit ce lieu pour édifier sa Chartreuse. L'histoire de sa vie occupa tous les historiens de son temps; ils la firent même, à la fin, un peu fabuleuse[3]. Dans les annales florentines, les Acciaiuoli sont partout. Ils venaient ici pour se reposer de vivre. Et leurs tombeaux y restent.

Une église trop somptueuse, où le luxe et le faux classique, l'insupportable décadence de l'âge corrompu se marquent un peu partout; et encore le prétentieux Poccetti, ce peintre de fresques à l'aune, déjà détesté dans maint sanctuaire de la Lombardie et à la Chartreuse de Pavie : c'est la chapelle

[1] Varchi, *Stor. flor.*, l. IX, p. 94 du t. I. Éd. de 1843.

[2] *Tratt. delle Lodi et della coll. degli ulivi*. Firenze, Giunti, 1564, in-4°.

[3] V. les Vies à la suite des *Chron. des Villani*, éd. de Milan, 1858, in-4°, t. II, p. 453-454, et aussi éd. de Venise, 1562, in-4°, *Chron. de Matteo Villani*, l. III, p. 135, etc. — Matteo Palmieri, ap. Muratori, *script. rer. Italic.* t. XIII, et *Origini della fam. degli Acciaiuoli*, 1588, in-4°.



Pierre tombale de Lorenzo Acciaiuoli

Majeure. Les élégantes boiseries de la sacristie, aux courbes gracieuses, font au contraire, de la petite salle, éclairée par les lueurs chaudes qui reluisent sur le noyer poli, la plus agréable retraite après le mauvais goût éclatant de l'église ; de l'autel au pavé, de la voûte aux portes, il y a trop de marbre riche, trop de pierres chères, trop de stucs brillants, trop de tout, dans le grand sanctuaire. Au lieu que l'antique chapelle, à côté, garde des tableaux curieux, malgré leurs attributions contestables, des vitraux et quelques sculptures.

Surtout, elle forme le vestibule des chapelles souterraines. C'est là que sont les tombes des Acciaiuoli. Pour les rendre plus illustres encore, on a nommé jadis des maîtres comme Orcagna, Donatello. C'était le temps où les sculptures étaient toutes de Donatello, quand elles n'étaient pas de Mino ou de Desiderio ; maintenant, cette mode reste chez les *ciceroni* vulgaires ; mais les *ciceroni* de marque — je veux dire messieurs les fonctionnaires et messieurs les érudits de la Triplice — se sont mis à débaptiser, à la grande admiration de quelques-uns, par ici, lesquels sont, au reste, plus ou moins leurs compatriotes.

Donc, ce seigneur que vous voyez n'est pas d'Orcagna, cet évêque n'est plus de Donatello. A merveille. Il importe peu ; et, si même j'en étais sûr, avec quelle ironie joyeuse il me plairait de n'en rien savoir !

Sous ses arcades à tréflures et ses colonnes polychromes, le monument de Nicolas Acciaiuoli, surchargé d'inscriptions, de masques, de blasons, n'est pas le meilleur. C'est l'homme, ici, qui intéresse. Pendant que le moine blanc, survivant des « dix-huit fakirs » dont parle Beyle, s'extasie suivant les formules, je songe à ce sénéchal Nicolas, l'ami des Chartreux ; ce n'était point par charité qu'il avait créé ce moutier. Dans l'ancienne Florence, on donnait pour entretenir les lions derrière le palais de la Seigneurie, une somme de quatre cent neuf florins d'or ; les pauvres, eux, se contentaient de cent soixante dix-sept[1]. Le sénéchal se préparait une retraite ; il comprenait, aussi, qu'il dépensait ses biens pour maintenir et pour accroître une des formes les plus nobles de l'existence civilisée, en ce temps-là. Les occupations d'un ordre supérieur, et les libertés acceptables de la vie, c'était dans les cloîtres qu'elles se conservaient alors. Il aimait à venir ici.

[1] Varchi, II, p. 119, l. IX.



Puits et cloître de la Chartreuse

Des terrasses, il pouvait voir, au pied du Monte Morello, sous les vapeurs dorées, cette ville de Prato, qu'il avait fait vendre pour dix-sept mille cinq cents florins d'or à sa cité de Florence, par la reine Jeanne de Naples [1]. Et là-

[1] V. D'Ancona, ap. *Voyage de Montaigne en Italie*. 2e éd. 1895, p. 389, note 1.

bas, devant des cellules qui avancent en promontoire vers le nord, au-dessus des cyprès dressant leurs lourdes flèches à ses pieds, le palais de la Seigneurie se crénelait, fruste et barbare.

Ses enfants, les gens de sa race, étaient fidèles à venir vivre et mourir dans la Chartreuse. Leurs images admirables sont à nos pieds, au milieu du pavé, conservées dans toute leur fleur, car on les protège heureusement avec une latte de bois, au lieu qu'à Florence les pieds des passants éraillent le cuivre et le marbre des plus belles dalles funéraires, sur le dallage de Santa Croce, de Santa Maria Novella.

Les trois premiers Acciaiuoli qui reposent là, le seigneur, la vieille nonne et le joli damoiseau, sont le père, la tante, le fils de Nicolas. Ciselés dans le marbre, ils ont, sous leurs ornements, le style des anciens tarots ; oui, des cartes à jouer miraculeuses, faites pour Gargantua ou Pantagruel ! La plus belle figure est celle de la nonne Lapa, qui fut amie de sainte Brigitte de Suède ; vit-elle fonder par la sainte et par Antoine Alberti ce couvent qui admit les moines et les religieuses, à deux étages différents ? Purgatoire, dans l'intention des pieux fondateurs, ce couvent se transformait vite en une abbaye de Thélème ; et l'on y refusait du monde, à plusieurs reprises. Il méritait vraiment son nom de *Paradiso*.

L'histoire du jeune seigneur à la belle armure, qui ressemble si fort à sa tante Lapa, est plus touchante et triste. C'est Lorenzo, le fils du sénéchal ; il mourut jeune. Mathieu Villani nous l'a raconté : c'était un cavalier « éprouvé dans les armes, magnifique dans ses manières, gracieux et de grand aspect ». Son père apprit à Gaëte la nouvelle de son trépas ; il garda ferme contenance et dit seulement : « J'étais assuré qu'il devoit mourir, je crois que Dieu aura choisi le meilleur moment pour le salut de son âme. » C'était son premier-né. Le voici, dans sa belle armure de gala, toute fleuronnée, ses longs cheveux sur son gorgerin.

L'autre Acciaiuoli, Donato, le lettré de la famille, est surtout remarquable céans par les méchants vers latins de l'humaniste Politien. Redira-t-on jamais assez combien profonde est la sottise, combien grand fut le valetage de ces humanistes vantés par les générations de leurs successeurs ?

C'est un cardinal, Angelo Acciaiuoli, qui aurait le plus beau *gisant*, si fin, si ferme, maintenant même qu'il n'est pas de Donatello ; mais là-haut, une autre statue est rivale de celle-ci ; elle fut ciselée par François de San

Gallo, pour le bon vieil évêque Leonardo Buonafede : ce Bonnefoi, c'est le propre parrain de Catherine de Médicis.

Assez de tombeaux ! Le grand cloître, fleuri de romarin, de roses et de violettes, montre son puits, surmonté d'une broussaille en fer forgé, si belle que les moines l'attribuaient à Michel-Ange. Les têtes d'apôtres et de saints que Jean della Robbia modela tout autour de la colonnade ont été, sur toute une rangée, jetées bas par le tremblement de terre, en mars 1894 : ce qui reste est admirable, et l'on considère avec douleur le monceau de tessons produit par la secousse.



LEONARDO BUONAFEDE, par F. DA SAN GALLO

Il y a des coins délicieux dans ce couvent. Ici, le bénitier de Mino, ailleurs le petit corridor où la lumière filtre doucement au travers des vitraux si rares, composés d'après Jean d'Udine. Inférieurs, dit-on, à ceux de la Laurentienne, ces vitraux aux longs entrelacs, aux grisailles harmonieuses, sont plus séduisants ; peut-être, c'est qu'ils sont ici [1].

La clarté du soir dore le val d'Ema. C'est l'usage, après avoir vu les cellules du Pape et de l'Empereur, qu'on pénètre dans la pharmacie, où des droguistes laïques débitent la chartreuse, la « *vortreffliche chartreuse* » des guides allemands. Cette lotion capillaire est vendue en petites fioles, copiées sur les anciens vases, et cela seul peut l'excuser.

Au retour, c'est la grande route, plus belle de ce côté-ci que le chemin des écoliers, parce qu'on domine la ville en descendant. Florence apparaît tout entière, après la dernière montée, du haut de la côte que va dévaler le piéton, ou celui qui s'est confié aux jarrets impeccables des petits chevaux casentins.

Qu'elle est belle ainsi, la vieille Florence, flottant sous les reflets d'or clair ! On ne voit que les campaniles effilés, de Santa Croce à Santa Maria Novella.

[1] V. *Les Vitraux*, par O. Merson. *Bibl. de l'Ens. des Beaux-Arts*. Paris, 1895, ch. IV, p. 226-227.

le glorieux dôme pourpré de Sainte-Marie à la Fleur, et le Palais-Vieux, couleur d'ambre et couleur de rose. Le soleil a pris le revers du grand pin parasol qui s'éploie sur la Torre al Gallo ; il le pénètre ; il le revêt d'une fourrure étincelante. Les cyprès du Monte Oliveto se dessinent sur une profondeur dorée ; c'est en copiant ces teintes-là que les Primitifs composaient leurs fonds couleur de Paradis.

Une campagne où l'on découvre sans cesse les trésors anciens ;— et encore, on ne peut tout dire, les délicieux petits cloîtres, les vaisselles peintes du réfectoire, une relique de sculpteur ou de poète à chaque pas dans cette vieille Chartreuse ! il faut venir, revenir encore ! — oui, une pareille campagne, ce serait sans doute le plus divin asile de l'Europe, si notre Provence n'existait pas.

Pierre Gauthiez.





Watts pinx[t]

Fuchs lith.

FATA MORGANA

(Galerie Municipale de Leicester)

Imp. Lemercier, Paris



WATTS[1]

II



Le symbolisme est la note caractéristique de l'œuvre de Watts, à sa maturité et surtout dans sa vieillesse; note, il est vrai, plus spéciale au penseur qu'au peintre. Mais ce qui dénote sa puissance, c'est le succès imprévu avec lequel il a pu l'introduire dans son art. Lorsque, gravissant les premières marches du South Kensington Museum, M. de la Sizeranne croyait encore que le temps des mythes était passé et que la *Mort*, la *Justice*, le *Temps*, l'*Amour* n'étaient plus bons qu'à décorer froidement des plafonds de parlements ou de pâtisseries, il ignorait la peinture symbolique de Watts. Arrivé aux dernières marches, nous dit-il, il avait changé d'avis. Devant lui resplendissaient deux tableaux du maître : *l'Amour et la Mort*, *l'Amour et la Vie*[2], compositions grandioses, solennelles, savantes, de couleur à la fois riche et sobre, telle que l'exigent de pareils sujets, éloquentes de forme et d'aspect, s'imposant à la compréhension de tous, même des illettrés, et apportant à l'âme humaine la promesse de consolations futures; toiles qui s'imposent à l'admiration des hommes! Témoignage plus que flatteur pour l'artiste, toujours épris de moralité. Quand on lui dit que ses œuvres sont des pages de littérature, que ce sont des symboles parlants, il se sent compris, il est heureux.

Certes, ce ne sont point les tableaux de sa pleine maturité qui établiront

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 juillet, t. IV, p. 21.

[2] Voir la lithographie publiée dans la *Revue* du 10 juillet, t. IV, p. 29.

sa réputation de peintre ; et cependant je vois que certains critiques français, qui n'ont pu connaître que ceux-là, ont exercé la verve, la subtilité, la grâce pénétrante de leur grand talent sur cette partie la plus discutable de son œuvre. Pendant toute la première moitié de sa longue carrière, il s'enferma dans la technique de l'art, s'égalant aux maîtres anciens par la puissance d'exécution de chefs-d'œuvre tels que *les Illusions de la Vie*, par exemple, où le nu est d'une facture que le Titien n'eût point désavouée. Plus tard il se voua à la poésie. Mais depuis ses jeunes années jusqu'à son âge d'octogénaire, l'art n'eut jamais rien à reprocher à la loyauté de son effort, dont la dernière phase paraît être le commentaire de la première. « Si vous polissez trop votre poème, — semble-t-il dire — la pensée qui règne en lui va s'éparpiller et se perdre parmi les détails précieux et les mille enjolivures de cette surface trop soignée. Voyons ! pourquoi, sachant la grammaire de l'art, cette langue universelle, vous amusez-vous encore à de vaines recherches d'effets, à de puérils arrangements dont l'aspect est chatoyant sans doute, mais qui ne peuvent parler qu'aux yeux ? Si vous n'avez rien à dire, oh ! soyez libres alors !... Récréez-vous !... chantez vos ballades !... Mais si vous êtes des penseurs, pour l'amour de Dieu, parlez ! En tout cas, moi, je vous parle, car j'ai de quoi vous conter !... si je vous ennuie, n'écoutez pas ! Mais souvenez-vous bien de ceci : le fini n'est point tout dans l'art. Le mot importe moins que l'idée qu'il exprime. » Et par ses tableaux, Watts proclame, bien qu'il ne néglige ni la couleur, ni la forme, ni la ligne, ni la composition, que la science est relativement moins indispensable à l'artiste que la pensée créatrice. Les peintres, par métier, le public, par ignorance, peuvent la goûter davantage ; mais lui qui ne recherche point l'approbation du vulgaire, il renonce volontairement à cette perfection de facture qu'on exige d'abord des maîtres et dont on lui reproche l'absence comme une preuve de barbarie dans l'art de peindre. Nul compliment ne lui agrée et ne le flatte autant que ce reproche.

Dès son début cependant, il a une main remarquable. Le premier tableau qu'il expose à l'Académie Royale de Londres, *le Héron blessé*, frappe (comme de nos jours encore, après soixante ans passés) par son coloris sobre et juste et sa facture magistrale, sans rien de tapageur, comme chez tant de jeunes gens qui ne cherchent qu'à forcer l'attention. Il était si sûr de ses doigts qu'il ne prit et ne prend jamais d'appui-main, quelle que soit l'œuvre à exécuter, simple croquis, miniature soignée ou vaste fresque. Ce n'est donc pas l'im-

puissance, mais une volonté virile qui le porta à dédaigner un genre de maîtrise qu'il jugeait indigne de son but. Sa facture pleine de saveur et de science demeure toujours belle, sans jamais viser à l'effet.



PORTRAIT DE WATTS, par HERKOMER (aquarelle).

Car le métier de peintre pour Watts n'est qu'un métier ; l'habileté de main n'est pas le but de l'art, mais un de ses moyens. Il apprécie les prodiges de facture des maîtres hollandais, si experts dans l'imitation de la nature, si prodigues de tours de force dans le jeu des lumières et des ombres ; mais un homme doué comme lui de l'esprit philosophique est contraint de regretter que de pareils maîtres en l'art de donner l'illusion de la vérité aient

pu se contenter d'un choix de sujets banals, vulgaires, parfois même enfantins, sans que jamais l'imagination collaborât à leur œuvre. Mabuse et Francia, Metzu, Terburg et Mieris le vieux seront toujours estimés comme des magiciens du pinceau, mais une place à côté de Michel-Ange leur est à jamais



Lord Leighton (Académie royale Burlington house).

refusée. « Je ne tiendrais pas à rester tout seul dans une chambre avec son Moïse, » disait Thackeray, tant il se sentait écrasé par la sublimité du chef-d'œuvre florentin, « la figure la plus grandiose, ajoutait-il, qu'ait jamais taillée la main de l'homme. » Un tel hommage du grand écrivain, si vrai, si sensible, bien que parfois ironiste, témoigne du prix qu'il attache au triomphe de la pensée et du culte qu'il sait rendre aux mêmes dieux que M. Watts.

En vérité, je crains que le symbolisme pur et sincère soit appelé à peu de succès, aujourd'hui que le matérialisme des esprits tend à disputer de plus



Paolo et Francesca

en plus l'âme de l'humanité à cette religion qui fut le berceau du grand art. Car, il faut bien établir que ce symbolisme, le vrai, n'a aucun lien de parenté avec l'insipide allégorie qui étale son insignifiance sous le nom qui ne lui appartient pas « d'art décoratif ». Une œuvre symbolique ne peut

être anecdotique, et son appel à l'âme de l'homme doit toujours être entendu. Ainsi l'image d'une femme qui tient à la main et porte sur les yeux les attributs de la Justice n'est rien qu'un vain emblème, si l'artiste n'a pas réussi à illuminer son tableau des attributs intellectuels, l'honnêteté, la fermeté, la majesté de la Loi. Alors seulement l'œuvre est vraiment symbolique. Si telle est bien la vérité, la Justice de Watts dépasse, pour l'esprit moderne, celle, moins empreinte de vie intellectuelle, de Giotto, comme sa conception de la Mort l'emporte sur celles de Holbein et de Dürer.

Il est à remarquer que, dans ses grands tableaux, Watts vise toujours à l'extrême simplicité de la ligne et du dessin. Ils attirent les artistes tout autant que le public, les gens d'esprit raffiné aussi bien que les ignorants. Ce n'est pas seulement parce que le peuple a un penchant pour l'idéal, un goût marqué pour l'allégorie, c'est surtout parce que l'art de Watts réunit beaucoup d'éléments symboliques.

Par sa philosophie et son culte du beau plastique, c'est un Grec. Par son appel manifeste à la probité et à l'amour humain, c'est un chrétien. « L'art grec, disait George-Henri Lewes, est un luth, non pas un orgue. » Il y a de l'un et de l'autre dans l'art de Watts, dont l'évidente ambition est que l'on puisse contempler son œuvre, soit en écoutant la *Sonate au clair de lune* de Beethoven, soit pendant la lecture du *Livre de Job* ou du *Paradis perdu*, sans y trouver nul désaccord. Avec un soupçon de mysticisme allemand, comme chez Kaulbach, il effleure l'art de Rossetti, sentimental, poétique, mais sans aucune sensualité. Il touche au romantisme et à la fantaisie de Sir Edouard Burne-Jones, mais avec plus de solennité et de majesté dans les formes ; c'est peut-être de Blake qu'il se rapproche le plus par l'imagination ; mais par les règles sûres de la conception, par la puissance de l'exécution, Watts l'emporte sur lui comme l'aigle sur le moineau. Dans cet illustre doyen de nos peintres anglais, le peuple trouve réunis l'artiste, le poète, le moraliste, le prédicateur, et c'est là le secret de l'affection qu'il lui porte.

Watts est de beaucoup le plus grand symboliste qui, parmi les artistes anglais, se soit servi du pinceau pour exprimer ses idées. Il suffit d'un coup d'œil jeté sur l'œuvre de ceux qui s'y sont essayés, depuis Reynolds jusqu'à Leighton, pour constater sa supériorité. Eux s'enferment dans leur sujet. Lui va au cœur du public, parce qu'en vrai poète qu'il est, ce qu'il a surtout cherché, c'est la beauté spirituelle. Considérez par exemple son *Rider on the*

white horse et reportez-vous au texte de *Révélations*. Son cavalier se lance bien en conquérant, mais tout autrement que dans les tableaux de ses devanciers, qui l'ont représenté farouche et le front menaçant. Le cavalier de Watts est puissant, plein de majesté, confiant dans sa force, le visage rayonnant du calme bienveillant d'une divinité ; figure noble et triomphale, telle que pourrait seul la créer un poète épique.



ÈVE (Tate Gallery).

La Création. *La Tentation.* *Le Repentir.*

Parfois son pinceau se délasse en de jolies fantaisies, exprimées avec toute la grâce et la légèreté possibles. L'artiste, dans sa légende *Souvenez-vous des marguerites*, nous donne une idée de son goût pour le symbole, de sa sympathie pour la modestie, de son amour pour l'humilité opprimée : tel un pianiste, promenant sa main sur les touches du clavier, évoque au hasard de douces et touchantes harmonies. D'autres fois ses grandes toiles symboliques parlent à notre imagination comme un livre de l'Ecclésiaste, telles

sont : *la Cour de la Mort*, *l'Amour et la Mort*, *l'Amour et la Vie*, *l'Espoir*, *l'Ange de la Mort*, *Mammon*, *la Colère vengeresse*, *le Minotaure;* la série synthétique d'Ève (c'est par Ève, la Mère du monde, qu'il nous symbolise ici l'humanité, la race humaine) : *la Création* (sa noblesse), *la Tentation* (sa faiblesse), *le Repentir* (sa chute), aussi bien que les groupes colossaux en sculpture : *Hugh Lupus* et *l'Energie corporelle*. Ces œuvres lui furent inspirées par le besoin de ramener l'art anglais à la gravité sereine qui éclairait l'art de la Grèce ancienne et de l'Italie du moyen âge. Nos artistes avaient encore peu réfléchi aux grands côtés de la vie nationale anglaise. Tandis que le Parthénon, avec sa grande statue de Pallas et sa frise panathénaïque, personnifiait majestueusement le caractère physique et spirituel non seulement d'Athènes, mais de la Grèce entière; comme aussi l'art italien fut le fidèle interprète de l'âme même de l'Italie du moyen âge à la Renaissance; chez nous au contraire, sauf Hogarth, Reynolds et le vieux Crome, peu d'artistes ont cherché à traduire en des œuvres de style les hautes qualités du caractère anglais.

Les réserves que nous nous permettons dans notre admiration pour l'œuvre de Watts ne diminuent en rien notre reconnaissance pour le grand effort d'un homme qui, pareil à San Giovanni de Fiesole, fit l'absolu sacrifice de sa personnalité, de sa fortune, et de tous les honneurs publics, pour accomplir sa haute mission de moraliste. Il a travaillé tranquillement, sincèrement, fidèle à son atelier comme le prêtre à son église, sans jamais s'écarter de sa voie. Son influence sera profonde et durable. Comme peintre de ce que j'appellerai « l'émotion pieuse », Watts devient presque un Fra Angelico, mais sans profession de foi religieuse. Je ferai observer à ceux qui ont parlé de lui sans l'avoir assez étudié, que jamais il ne touche au dogme ou à la doctrine, circonstance assez frappante chez un peintre qui s'est consacré à l'étude de la philosophie morale. Il est si peu sectaire qu'il a toujours évité d'introduire dans ses tableaux aucun des emblèmes et des symboles théologiques les plus ordinaires. C'est au point que dans tout son œuvre on ne trouverait pas une seule croix. Il s'occupe du redressement des âmes, non de la Religion. Il met sous nos yeux le Péché, non le Diable. Il est rarement allé jusqu'à nous représenter un sujet tel que *l'Ennemi semant les tares* de Millais, ou les œuvres similaires d'Overbeck et de Félicien Rops.

« Ne me parlez pas de ma *théologie*, me disait-il un jour où ce mot



LES TROIS DÉESSES

venait de m'échapper, dites plutôt ma philosophie religieuse, car je n'admets pas que la raison doive s'effacer ou s'humilier devant la foi. Voyons ! continua-t-il, en levant la main dont il écartait les doigts ; le premier doigt, c'est la croyance, le second la piété, et ainsi de suite ; mais ces doigts ne sauraient rien saisir sans le pouce, que j'appelle, moi, la raison. Je vous ramène jusqu'à la porte de l'Église, peut-être ; mais jamais je ne vous invite à y entrer. »



Mme Percy Wyndham

Dire que Watts est un mystique, comme on le lui reproche parfois, est donc une absurdité. Il croit bien que dans tout être vivant, surtout dans l'homme, le plus merveilleusement doué de puissance cérébrale, s'agite une force mystérieuse : l'esprit d'un Créateur. Mais est-ce là du mysticisme ? Quoique bon chrétien, il estime toutes les belles croyances de valeur presque égale et pense que *Nature*, *Divinité*, *Humanité*, sont des termes presque identiques.

De cette grande passion philosophique pour l'humanité vient l'ardeur de Watts à combattre la conception grecque de la Mort : *Death the Destroyer*, la Mort meurtrière, ce squelette affreux, horrible et toujours un peu ridicule de la *Danse macabre* de Dürer et de l'Église moderne. Il revient toujours à cette idée, dont il cherche à

nous pénétrer, que la Mort est un ange, un messager inévitable, inexorable, irrésistible, il est vrai, mais qui n'a rien de l'effroi, de l'horreur dont ces peintres aiment à la charger. Quelle responsabilité est la leur! Toujours Watts cherche à dissiper cette impression pénible et enfantine qui pèse sur la vie, à substituer à cette superstition fâcheuse une conception plus sage et plus philosophique. Il se range ainsi à l'avis de Drelincourt père et de Michel-Ange : « Si la vie est un plaisir, disait ce dernier, la mort doit en être un autre, puisque c'est le même maître qui nous les donne. »

C'est ainsi que Watts, dans plus d'une douzaine de tableaux, nous peint la Mort consolatrice, le messager auquel, à vrai dire, on ne saurait échapper, mais qui n'est ni repoussant, ni cruel. Dans *le Temps, la Mort et le Jugement*, c'est une vierge belle et noble. Dans *l'Innocence couronnée par la Mort*, c'est une femme douce et bonne; dans *l'Amour et la Mort*, c'est un spectre un peu menaçant, peut-être, mais d'une dignité sereine. Comparez le premier de ces tableaux avec la gravure sur bois de Holbein, *le Chevalier, la Mort et le Diable*, auquel il ressemble un peu par la composition, et vous verrez éclater la supériorité de l'inspiration du maître anglais. *La Mort qui couronne l'Innocence*, d'une grande et touchante pureté, est, par excellence, le tableau consolateur des mères affligées, et dût-on railler à ce sujet, je puis affirmer que cette certitude est pour le peintre une récompense plus précieuse que toutes les louanges qu'on lui pourrait prodiguer pour les mérites de sa composition, de sa couleur, et de sa facture.

L'engouement presque universel pour la virtuosité des artistes est vraiment, de l'avis de M. Watts, poussé à l'excès de nos jours. Doué autant que qui que ce soit d'une réelle maîtrise de facture, comme les œuvres de sa jeunesse et même de sa maturité nous en offrent, depuis soixante ans, un éloquent témoignage, il n'y a pas moins renoncé plus tard, sollicité par sa conscience (comme par quelque Savonarole spirituel), estimant cette qualité vaine, y voulant voir un péché d'orgueil, non contre Dieu, mais contre l'art. Il en est venu même au mépris d'une habileté qui ne vise qu'à s'étaler : « La peinture purement habile, dit-il, — et il comprend sous cette définition la peinture « impressionniste » du jour — est en opposition avec les lois de la nature qui jamais, elle, n'est *habile*, mais enfante et développe toutes choses lentement,

graduellement. Ce que l'on fait *pour l'éclat* s'éteindra comme tout éclat. C'est éclatant, rien de plus. »

Pour lui l'adresse, qui est un mérite chez tout artiste digne de ce nom, transforme en vulgaire artisan celui qui limite ses ambitions à cette qualité banale, sans rien demander aux ressources d'une imagination poétique. Il n'est si brillant coloriste qui ne soit condamné à l'oubli, s'il n'a cherché ses triomphes que dans l'éclat des couleurs. Il étonne, il émerveille, mais ne prend pas le cœur du public. Il aura une place dans le musée, mais jamais dans le *home*. L'habileté doit être modeste, doit savoir se dissimuler et laisser à l'inspiration la gloire de représenter la nature. Je crois même qu'on arriverait plus sûrement par l'étude que par l'adresse à la production d'un chef-d'œuvre où s'épanouirait toute la beauté de la nature. C'est ce que Poussin et Turner ont maintes fois démontré. Mais Franz Hals, mais Velasquez même, ont-ils seulement essayé de nous présenter cette beauté ?



LE TEMPS, LA MORT ET LE JUGEMENT (Tate Gallery).

Pour établir une formule d'art, il faut puiser à une source plus profonde que celle qu'indique Ruskin, la piété; c'est dans le tréfond du cœur de l'homme, dans ses vertus, dans ses faiblesses que l'inspiration doit s'abreuver. Toute manifestation d'art doit être sincère; et toujours il y aura contradiction entre la recherche de l'effet et la sincérité. Aussi Watts abjure-t-il la virtuosité qui a perdu plus d'artistes qu'elle n'en a sauvé.

Beaucoup de critiques, surtout des critiques étrangers, le blâment et le

raillent d'être dénué de cette qualité dont il s'est volontairement affranchi, et sans avoir étudié tout son œuvre, pénétré toutes ses raisons, ils dénoncent sa manière comme celle d'un barbare. C'est justement là l'épithète qu'ils ont lancée au visage d'un de vos plus grands peintres, dont Thackeray, lui, reconnut d'emblée la valeur. « M. Delacroix, écrivait-il de Paris, a fait de nombreux tableaux qui passent pour rudes et barbares. Mais sur tous brille l'empreinte du génie, ainsi qu'une grande inspiration poétique qui vaut toute la facture du monde. »

Il eût pu parler en ces termes de M. Watts lui-même.

C'est dans le nu que M. Watts révèle le plus largement sa maîtrise. Pour lui, le nu est tout autre chose que la chair déshabillée, bien que les tableaux de sa jeunesse nous présentent nombre d'exemples où le corps humain se revêt d'une couleur, d'une vérité, d'une chaleur de vie que nul peintre anglais n'a dépassées.

Mais, au cours de sa seconde manière, il ne cherche ni le réalisme ni même l'idéalisme de la chair. Le nu est devenu pour lui un instrument de symbolisme ; cherchant à se procurer des « types de l'humanité » il ne peut les trouver complets que, dans le nu, tous voiles tombés. — En éliminant tous les éléments, tous les accidents de la réalité et en faisant intervenir *le style* qui domine dans toutes ses œuvres même les moins réussies, il s'est plus approché du Titien qu'aucun peintre de l'école anglaise, sans oublier même Etty. Peut-être reste-t-il moins dans la vraisemblance que le grand maître italien, puisque le nu, qui se prêtait pourtant à tous les prodiges de délicatesse et de subtilité de sa palette, n'est devenu pour lui qu'un moyen d'expression du symbolisme. M. Chesneau avait certainement raison quand il disait que le peintre des *Trois Déesses* et de *Orphée et Eurydice* était le seul artiste anglais qui, avec une juste appréciation du nu, eût eu le pouvoir de le rendre. Il y cherche, en effet, non seulement l'infinie variété de couleurs, de tons, de nuances des carnations, mais surtout la beauté de la forme et cette noblesse de la structure humaine, son caractère monumental, sculptural, l'harmonie du jeu des muscles décelant la force physique, qui charmaient comme lui Phidias, son seul maître. Ford Madox Brown, ce peintre-critique si consciencieux, a dit du petit tableau de *l'Ariane* qu'il était plus beau que le meilleur Etty ; mais bien d'autres toiles du maître révèlent plus encore cette grandeur



L'ESPERANCE

(Tate Gallery)

de forme et de composition que Lord Leighton a déclarée, non sans raison, la qualité la plus rare qui soit chez un peintre anglais.

Je ne parlerai pas ici de la technique de Watts (j'ai déjà passé les limites d'une étude de ce genre). Mais, pour expliquer, je ne dis pas pour excuser, certaines libertés du peintre se permettant quelquefois de faire bon marché des proportions académiques (ce que beaucoup stigmatiseraient comme le pire des sept péchés capitaux chez un artiste), je dirai simplement que son respect naturel de l'exactitude du dessin s'atténua modestement, quand la précision se trouva en antagonisme avec les lignes dominantes de la composition, ce qui du reste, est assez rare. Il n'est, d'ailleurs, pas le premier qui consente à céder à l'art ce qu'il refuserait à la science. Michel-Ange dessinait des figures de neuf et même de douze têtes de hauteur dans le but de trouver une grâce et une beauté de proportions que ne lui eût fournies aucun modèle. Et à ceux qui le critiquaient, il riposta que c'est avec l'œil et non pas avec la main que se mesure une œuvre d'art, car ce n'est point la main, mais bien l'œil qui juge.



ORPHÉE ET EURYDICE

On trouve dans l'art de Watts bien des qualités autres que l'ampleur et la pureté du coloris : la variété de texture favorable au jeu des lumières, aux effets atmosphériques, l'imprévu des dispositions, l'enveloppement savant des

contours, et avant tout le mystère, seule qualité essentielle dont puisse se glorifier l'art moderne sur l'art d'autrefois.

Son œuvre est le reflet de sa vie : une vie où l'indépendance d'un noble caractère et l'élévation d'un esprit magnanime sont au service d'une philanthropie généreuse et d'un patriotisme sacré ; une vie constamment soutenue par sa foi inébranlable dans ses concitoyens du monde entier, même aux jours sombres où les menaces de l'avenir peuvent troubler le regard qu'il dirige vers l'horizon. Ainsi étincelle l'étoile dans son tableau de l'*Ararat;* ainsi la corde unique de la lyre brisée répond de sa voix claire et douce au toucher de la jeune fille dans son exquis chef-d'œuvre : l'*Espoir*.

M.-H. SPIELMANN.





UN TABLEAU

RÉCEMMENT DONNÉ AU MUSÉE DU LOUVRE



Le jour même où le Louvre achetait, avec le concours généreux de la jeune Société des Amis du Louvre, la *Madone* de Piero della Francesca provenant de la galerie Duchâtel, le duc de la Trémoïlle, gendre et héritier du comte Duchâtel, donnait à notre grand musée national un très beau tableau représentant l'*Enfer*[1], et au palais de Versailles une *Sainte Famille* de Poussin, qui avait peut-être figuré jadis dans la chambre à coucher du grand Roi.

Dans une savante étude sur la galerie Duchâtel, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2], M. le comte H. Delaborde avait signalé tout l'intérêt que

[1] M. Leprieur a fait sur ce tableau et sur le dessin que nous mentionnons plus loin une savante communication à la Société des Antiquaires, dans sa séance du 30 mars 1898.

[2] 1862, t. XII, p. 256.

présente ce tableau de l'*Enfer*, vantant la conception et l'exécution magistrale de cette œuvre, le sentiment grave et terrible que Jérôme Bosch, l'auteur présumé, n'avait reproduit nulle part ailleurs. M Paul Mantz, d'autre part, décrivant en 1874 l'exposition des Alsaciens-Lorrains faite au Palais Bourbon, parlait ainsi de cette même peinture : « La diablerie qu'expose Mme Duchâtel est presque austère. Une fantaisie bizarre a présidé à la conception de ces créatures hybrides qui se montrent si occupées à tourmenter les âmes. Mais les têtes des damnés accusent des frayeurs sincères et les expressions sont poussées aussi loin que possible. Les carnations d'un blanc chaud et doré se détachent sur des fonds bruns. Le mélange de ces deux notes alternées donne beaucoup de sérieux à la scène qui a été imaginée pour épouvanter et non pour faire sourire. »

Les démons sont formés d'éléments pris à divers animaux : les uns sont représentés avec des têtes de fauves armées de cornes, des ailes de chauves souris, le corps protégé par des écailles de reptile, les pattes terminées par des griffes longues et cruelles s'enfonçant profondément dans les corps ou les visages des damnés; d'autres sont couverts de pointes aiguës, deux yeux s'ouvrent sur leur poitrine; ils frappent rudement avec un crochet rougi au feu; tel autre broie dans sa gueule de requin une tête de damné; enfin, parmi ces corps précipités dans un gouffre qui les aspire, se glissent des vipères, des salamandres ou des reptiles fantastiques, traînant sur leurs pieds tors leur ventre monstrueux et mou. Le paysage est sinistre. La terre est nue : aucune plante ne pousse dans cette vallée des larmes, aucun rayon de soleil ne vient éclairer ce ciel noir. Au fond, des montagnes hautes s'élèvent brusquement, laissant par des crevasses jaillir des flammes, et quelques démons poursuivent sur un rocher abrupt des damnés pour les précipiter dans une eau noire qui baigne le pied du rocher. Tout concourt enfin à rendre dans ce tableau l'expression saisissante et terrible.

Par un hasard heureux nous pouvons en quelque sorte suivre le travail de composition de ce tableau, et c'est un plaisir que nous goûterons d'autant plus volontiers qu'il est plus rare. Le musée du Louvre conservait en effet depuis longtemps un dessin ayant fait partie de la collection Baldinucci, acquise en bloc à Florence pour le Louvre en 1806, et qui présente avec notre tableau la plus curieuse ressemblance. Non seulement le sujet et la disposition générale sont les mêmes, mais des figures de damnés, un certain nombre de démons,



L'Enfer

École flamande, xve siècle (Tableau donné au Musée du Louvre par M. le duc de la Trémoïlle).

même des groupes de démons portant des corps se retrouvent sur le dessin et sur la peinture. Il suffit de regarder attentivement la reproduction de ces deux œuvres pour remarquer ces analogies. Par exemple, cet homme vu de dos, les bras levés au-dessus de la tête, à droite dans le tableau, se retrouve à gauche dans le dessin : c'est la même anatomie savante, le dessin aussi ferme. Ce diable au corps hérissé de pointes se retrouve à la même place, avec le même geste de brandir son crochet à trois dents, dans les deux œuvres. De même ce monstre à gauche dévorant le bras d'un damné dans la peinture, mordant une tête dans le dessin et arrondissant ici et là son dos rond armé d'une crête en dents de scie. Puis cette sorte de lézard gras, à l'échine souple, la partie antérieure engagée dans le gouffre, se retrouve presque à la même place dans les deux compositions. Un démon affreux emportant sur son dos un damné qui tord ses bras de désespoir et de terreur, se dirige vers la droite dans le dessin et vers la gauche dans le tableau, mais c'est le même monstre infernal, la même façon de tenir le corps en le serrant de sa griffe droite, la même attitude du condamné levant ses bras. Dans les airs un groupe est presque identique : un diable aux ailes de chauve-souris amenant à ce gouffre une nouvelle victime. La conformation du démon, son attitude, tenant l'homme par une jambe et lui serrant la tête de ses serres aiguës, la position de l'homme, la tête en bas, sont les mêmes. Mais c'est assez montrer les ressemblances de détail entre ces deux belles œuvres. Ce qui est encore plus frappant au premier coup d'œil, c'est la même conception de la scène, c'est le même entassement de corps et de têtes apparaissant dans les plus petits intervalles, parmi lesquels des monstres se glissent, frappant, griffant, mordant, mangeant les damnés ; c'est la même recherche d'anatomie savante dans ces corps nus ; pour le côté fantastique la ressemblance est très grande aussi : ce sont les mêmes êtres hybrides, formés d'éléments pris à maints animaux divers, et combinés au point de rendre l'aspect de ces diables presque aussi terrible que leur cruauté. Le mélange des éléments communs aux deux œuvres, démons ou damnés, avec ceux qui diffèrent est tellement intime qu'il faut une certaine attention pour les retrouver, tant, par leur conception, ils ressemblent aux êtres, aux diables surtout, qui ne figurent que dans l'une de ces deux représentations de l'Enfer. C'est au point que l'on serait tenté de dire que les différences presque autant que les ressemblances de ces deux œuvres prouvent leur même origine, montrent qu'elles ont été



L'Enfer

École flamande XV[e] siècle (Dessin de la collection Baldinucci. Musée du Louvre)

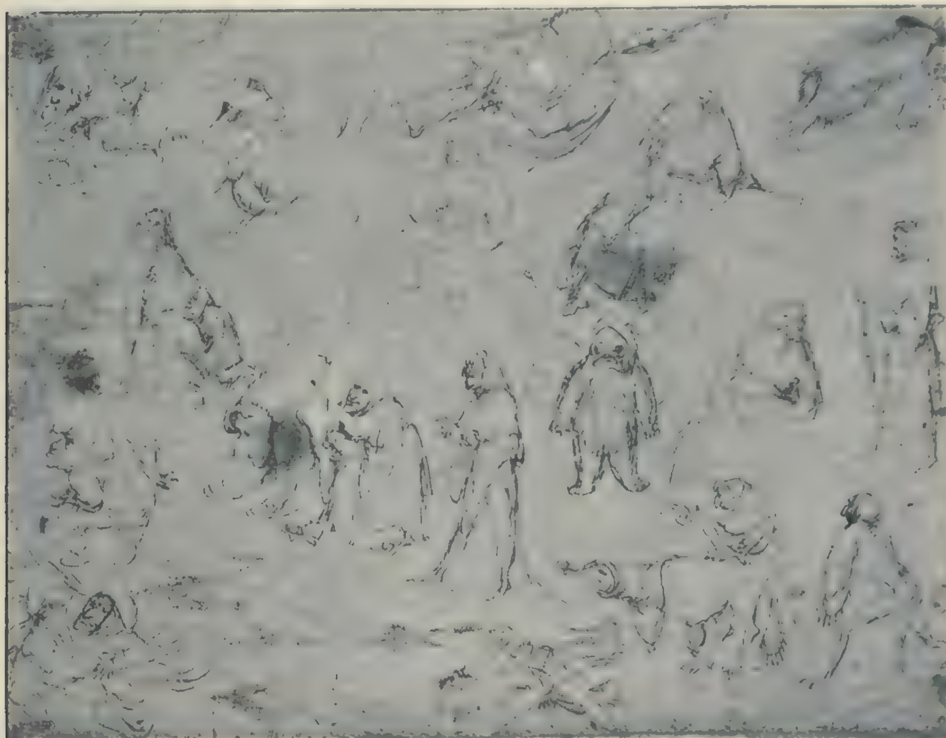
conçues par le même cerveau et exécutées par la même main, le dessin ayant été fait en vue de la peinture.

Quel peut être alors l'auteur de ce tableau? C'est ici que le problème devient singulièrement plus compliqué et plus difficile. L'œuvre a été attribuée autrefois par tous ceux qui en ont parlé à Jérôme Bosch; il ne nous semble pas que cette attribution puisse être maintenue aujourd'hui. C'était le côté fantastique, c'étaient ces démons aux formes étranges, qui avaient fait penser à ce peintre aux conceptions bizarres. Cependant nous croyons que pas plus dans la composition que dans le détail et que dans l'exécution de l'œuvre nous ne retrouverons le faire de ce maître flamand.

Lorsque nous considérons, en effet, quelques-unes des grandes compositions de Jérôme Bosch qui sont conservées en Espagne ou à Vienne; par exemple, pour ne pas nous écarter de notre sujet : un *Jugement dernier* à l'Académie des Beaux-Arts à Vienne, ou une représentation du Ciel et de l'Enfer à l'Escurial, nous sommes tout de suite frappés par la dispersion de la scène. Le peintre n'a pas cherché à enfermer son sujet dans une composition unique qui nous permette d'en connaître d'un coup d'œil toutes les parties importantes. Au contraire, il s'efforce de multiplier les épisodes pittoresques et toujours amusants, il cherche à en couvrir toute la surface de son panneau, sans se soucier, du reste, d'établir entre eux un lien quelconque. Parfois même ces petites scènes diverses n'ont avec le sujet du tableau qu'un très lointain rapport, et l'importance des figures principales étant souvent très atténuée, on peut, devant quelques-unes de ses œuvres, ne pas comprendre tout de suite le sujet représenté, encore n'en trouve-t-on pas toujours le sens exact. Mais ces mille petites actions, ce petit monde d'hommes, de femmes et d'êtres extranaturels que représentent les tableaux de Bosch nous retiennent longtemps à les regarder, à rechercher les moindres détails de ces compositions, dont l'imprévu et l'incohérence amusent et font rire, même dans les sujets qui semblent imposer la gravité et le sérieux.

Que trouvons-nous de semblable dans notre représentation de l'Enfer ? La composition est d'une magnifique unité et s'explique dès le premier coup d'œil ; tous les détails qu'un examen plus approfondi nous révèle concourent à justifier notre première impression. Et le sentiment d'horreur qu'inspire cette scène tragique a-t-il quelque chose de commun avec la recherche de drôlerie que l'on remarque dans les tableaux de Bosch ? Même les plus sérieux,

comme l'*Adoration des Mages* du musée du Prado, ont toujours quelque épisode, quelque détail comique. Il semble avoir toujours été halluciné de visions étranges que sa plume ou son pinceau reproduisaient fidèlement. Rien n'est plus intéressant, à ce point de vue, que de voir avec quelle rapidité et sûreté de plume ont été dessinés, sur une feuille de papier que possède le musée du



Jérôme Bosch. — Croquis pour une tentation de saint Antoine
(Musée du Louvre).

Louvre, une série de monstres bizarres et grotesques comme nous en retrouvons dans les œuvres de Bosch. Le côté fantastique de notre tableau n'a pas été conçu par un esprit aussi fantaisiste. Ces démons sont certes d'un aspect horrible et le procédé de Jérôme Bosch de composer des êtres d'éléments pris à un très grand nombre d'animaux réels, a contribué à donner cette impression. Mais ce n'est pas là une innovation de Bosch : tous les peintres et aussi les sculpteurs qui, ayant à représenter des jugements derniers, ont dû composer

des monstres infernaux, ont employé le même procédé, plus ou moins habilement, avec plus ou moins de fantaisie et de goût, mais souvent bien antérieurement à Jérôme Bosch. Même dans le tableau donné par M. le duc de la Trémoïlle, les démons sont d'un caractère assez sensiblement différent de ceux de Bosch ; ils sont composés patiemment, selon les lois ordinaires de la structure des animaux ; les autres, au contraire, se composent parfois d'une tête emmanchée de deux jambes sans corps ni bras, ou autres fantaisies bravant un peu les exigences de la logique ; loin d'amuser ou de faire rire, ils inspirent un sentiment d'horreur et d'épouvante, comme l'ont très justement remarqué MM. Delaborde et Mantz, que l'on ne trouve pas chez Bosch, même dans des sujets aussi sérieux et aussi graves.

Il y a, enfin, une autre différence qui semble devoir nous faire définitivement rejeter l'attribution première. C'est la technique même de la peinture. Les tableaux de Bosch sont habituellement d'une tonalité générale grise et claire, ils sont peints par frottis, et la couleur en est comme transparente. Le dessin est toujours caractéristique, mais n'est pas aussi serré que dans notre tableau, surtout dans l'anatomie des personnages nus, dans le modelé et dans les dessous, souvent assez sommaires chez Bosch. Combien, ici, l'exécution est plus savante et plus forte, le dessin plus ferme, et la peinture plus grasse ! Étonnante aussi l'exécution de certains monstres, comme la tête de poisson à droite, et l'expression de terreur et de souffrance des visages où le peintre a su garder la note juste entre l'impassibilité et la contorsion ou la grimace : justesse d'expression que Bosch n'a pas su trouver même dans ses œuvres les plus vantées !

Mais c'est faire besogne incomplète et décevante que d'ôter à une œuvre son attribution traditionnelle sans pouvoir lui en donner une autre. Souvent, pourtant, c'est à ce parti qu'il faut se résoudre ; aujourd'hui du moins nous espérons être plus heureux, et si nous ne pouvons encore mettre un nom sur le tableau du Louvre, au moins le rapprocherons-nous d'une œuvre célèbre exécutée peut-être par le même peintre.

Par un hasard curieux, le musée du Louvre, si riche pourtant en tableaux des écoles étrangères, ne possédait jusqu'ici aucune représentation du Jugement dernier ni de l'Enfer, sujet fréquemment traité cependant et presque par tous les grands peintres de l'Italie, de l'Allemagne et des Flandres. Cette lacune est aujourd'hui, grâce à la générosité de M. le duc de la Tré-

moïlle, en partie comblée, car le tableau nouvellement donné est sans aucun doute le volet de gauche d'un triptyque dont le centre représentait le Jugement dernier, et le volet de droite, le Ciel, tous les triptyques de ce genre étant ainsi disposés.

Pour essayer de retrouver l'auteur de notre tableau ou pour tenter au



FRAGMENTS D'UN JUGEMENT DERNIER
École flamande, XVe siècle (Cathédrale de Dantzig).

moins de le classer à la suite d'un peintre ou d'une œuvre connue, il fallait le comparer avec les Jugements derniers et autres peintures flamandes du XVe siècle. Après bien des recherches infructueuses, nous avons cru lui reconnaître les plus grandes ressemblances avec un triptyque conservé dans l'Église Notre-Dame à Dantzig, représentant le *Jugement dernier*. C'est la même disposition de la scène, l'épisode des corps précipités d'une sorte de roche tarpéienne dans l'eau sur le tableau du Louvre, dans le feu sur celui de Dantzig. C'est le même entassement de corps, placés dans les positions les plus diverses ; la même justesse dans les expressions de terreur. C'est aussi

la même conception hybride des démons; on retrouve même au premier plan, dans le panneau central de Dantzig, un diable emportant un damné en le tenant par les jambes, la tête en bas, comme nous en avons vu un, dans le dessin et le tableau du Louvre, voler en apportant au gouffre une nouvelle victime.

Un autre fait vient confirmer le rapport étroit qui existe entre ces deux œuvres. Récemment, revenant de Belgique en faisant l'école buissonnière, — école où l'on apprend beaucoup, — nous étions frappé du rapport étroit qui existait entre un très beau tableau du musée de Lille et notre Enfer. La peinture de Lille, cataloguée sous le nom de *la Fontaine symbolique*[1], en réalité représente le Ciel. Quelques élus, quatre hommes et deux femmes nus, sont conduits par un ange dans un jardin du plus riant aspect. L'ange, vu de dos, est vêtu d'une riche dalmatique de velours rouge brodée d'or, d'une magnifique exécution ; dans le jardin coulent des ruisseaux sur un lit de pierres précieuses, rubis, saphirs et perles, et au loin parmi les prairies vertes et les bosquets d'arbres rares, errent d'autres anges et d'autres élus. Au milieu d'une pelouse on remarque une fontaine d'orfèvrerie, qui a fait donner au tableau le titre peu justifié de fontaine symbolique. Le modelé et le dessin très serré des corps nus nous frappèrent par leur analogie avec l'exécution des damnés dans le tableau du Louvre. La dimension aussi s'étant trouvée sensiblement la même dans les deux peintures[2], nous eûmes la conviction que ce tableau était le volet de droite du triptyque dont le volet de gauche est aujourd'hui au Louvre. Depuis, ayant montré à mon collègue et ami M. Nicolle, ancien conservateur adjoint au musée de Lille, la photographie du panneau de Dantzig je le trouvai dès le premier coup d'œil frappé de l'analogie qu'il rencontrait, comme exécution, comme modelé des corps nus,

[1] N° 687 du catalogue. Extrait du compte rendu de la séance de la commission du Musée de Lille du 13 janvier 1863, communiqué par M. Nicolle : « Le conservateur (M. Reynart) soumet à l'examen de la commission différents tableaux... Le premier est un tableau gothique appartenant à M. F. Nieuwenhuys, de Paris, envoyé à Lille par l'obligeante intervention de M. Ch. de Brou, conservateur de la collection d'Arenberg... La commission, après examen, décide l'acquisition au prix de 2.000 francs du tableau gothique vendu à la vente du vieux Nieuwenhuys sous le nom de H. Vander Goes mais qui, selon M. de Brou, est plutôt de Dirck Stuer Bouts... » (Attribution à Bouts, très contestable.)

[2] H., $1^m,17$; L., $0^m,72$ dans le tableau du Louvre, et H., $1^m,15$; L., $0^m,695$ dans le panneau de Lille. Cette différence de $0^m,02$ en chaque sens entre les deux volets peut être expliquée par ce fait que le tableau du Louvre a conservé tout autour une bande de $0^m,01$ où le panneau de bois n'est pas recouvert de peinture, cette partie se trouvant à l'origine engagée dans le cadre qui reliait les trois parties du triptyque. Cette bande a été enlevée au tableau de Lille.

et comme caractère des visages, entre les panneaux de Lille et de Dantzig. C'était une seconde et précieuse confirmation de notre hypothèse et c'est peut-être au maître du *Jugement dernier* de Dantzig qu'il faudra avec le plus



LE CIEL
École flamande, XVe siècle (Musée de Lille).

de vraisemblance attribuer les deux volets de Lille et du Louvre, ou tout au moins à un peintre travaillant sous son influence et sa direction.

Il nous serait agréable de pouvoir nommer maintenant le peintre du tableau de Dantzig. Mais nous ne croyons pas que l'on soit arrivé sur ce point à une certitude suffisante. Tour à tour on l'a attribué aux plus grands

peintres flamands de l'époque, à Roger Van der Weyden, et plus récemment à Memling. Mais ni l'une ni l'autre de ces attributions ne paraissent décisives, et ne peuvent être acceptées sans arrière-pensée. Nous connaissons bien peu d'œuvres certaines des peintres de cette époque. Si, d'une part, les archives nous ont donné beaucoup de noms de peintres du xve siècle auxquels on ne peut attribuer aucune œuvre avec certitude, d'autre part les musées, les églises et les collections possèdent de nombreux tableaux de ce temps dont on ne peut dire l'auteur. Ne nous hâtons pas d'attribuer à un maître connu les œuvres qui nous sont parvenues si cette attribution ne satisfait pas absolument notre jugement. Bientôt, demain peut-être, quelque livre de compte poussiéreux et jauni nous livrera le nom de l'auteur du triptyque de Dantzig, et des panneaux de Lille et du Louvre. C'est là un grand service, que les archivistes et dénicheurs de documents nous ont souvent rendu : espérons qu'ils nous le rendront encore fréquemment dans l'avenir !

Jean Guiffrey.



APERÇU ICONOGRAPHIQUE

SUR

THÉOPHILE GAUTIER



L'étude des portraits de Théophile Gautier a occupé une partie de mon existence à une époque assez éloignée déjà. Il en résulta une iconographie complète qui me permet de donner aux lecteurs de la *Revue* un aperçu de l'histoire du portrait de cet écrivain si français et si beau, dont l'apparence physique restera une des plus caractéristiques du XIXe siècle.

Théophile Gautier offrit dans son existence, d'une durée trop prématurément limitée, hélas! soixante et un ans, deux physionomies complètement distinctes et également intéressantes. Celle de la jeunesse romantique, fougueuse, indépendante, passablement bohème, après un commencement difficile, représentait un beau jeune homme chez lequel dominait une expression de puissance mâle, saine et forte, rehaussée d'un rayonnement intellectuel éclairant le visage : le portrait par Auguste de Châtillon semble résumer ce premier type. La seconde, après certaines phases de transition, aboutit au Gautier de l'âge mûr dont le masque olympien restera fixé dans la mémoire de ceux qui eurent le privilège de le connaître dans toute sa beauté.

Plus de quatre années de recherches me mirent à la tête de documents

considérables élevant à plus de cent le nombre des portraits de Théophile Gautier dans tous les genres et par tous les procédés.



Lithographie par Benjamin Roubaud
(Le *Charivari*, 1839).

L'étendue des relations que le maître eut toute sa vie avec les artistes explique d'abord à elle seule bien des portraits. La première vocation du jeune Théophile pour la peinture, avant celle des lettres, lui valut la fréquentation des jeunes artistes de l'école romantique. Deux de ceux-ci, Jehan Duseigneur et Célestin Nanteuil, les premiers, firent un portrait du poète. Mais Gautier, avant tous, avait déjà fixé sa propre image sur une planchette de cèdre, figure légendaire où il se montre plastronné du fameux gilet rouge de la première d'*Hernani* (1830). Ce n'est qu'après que le sculpteur Jehan Duseigneur modela les traits de son camarade dans un médaillon qui est en réalité le premier portrait de Théophile Gautier sorti des mains d'un artiste (juillet 1831). Il faut, pour reconnaître le futur auteur d'Albertus dans ce médaillon, silhouettant une figure complètement imberbe, un peu osseuse, une tête garnie de cheveux ondulés relevés en toupet sur le front, le rapprocher du portrait peint par lui-même sur la planchette de cèdre avec un teint olivâtre et un air maladif tout à fait romantiques ; ils se confirment

l'un par l'autre. Mais Gautier semble avoir voulu constamment devancer les artistes, car, lorsqu'il nous apparaît, vers 1833, avec une nouvelle physionomie, l'air florissant, les cheveux longs tombant sur les épaules et la moustache



Peint par Auguste DE CHATILLON, en 1839
(Appartient à Mme Judith Gautier).

vierge, c'est dans une eau-forte gravée de sa main, dont on connaît le fac-simile placé en tête des *Portraits contemporains*.

Cependant Gautier appartient complètement aux lettres; il fait sa première critique du Salon en 1836, et de cette époque date son entrée en relations

avec les grands peintres romantiques : Delacroix, Chenavard, Louis Boulanger, Chassériau, Gigoux, etc... Il est loin d'être un inconnu, d'ailleurs, ce jeune poète qui vient de se révéler prosateur admirable dans une œuvre d'un style impérissable : *Mademoiselle de Maupin;* son nom est dans toutes les bouches, amies ou ennemies.

Un portrait de cette époque (1836), pour lequel le grand Théo avait une certaine prédilection, est celui qu'a dessiné son ami le peintre Théodore Chassériau. Gautier le montrait volontiers pour prouver qu'il avait été beau, et disait aux incrédules : « Oui, voilà celui que j'ai été. » Si le portrait fait par Célestin Nanteuil est trop connu pour que nous nous y arrêtions, celui qu'a laissé ce poète, peintre et sculpteur d'une originalité si saillante que fut Auguste de Châtillon, est trop important et trop peu connu pour être passé sous silence. Pour la première fois (1839) nous rencontrons un portrait peint de grandeur naturelle ; ne doit-il pas être tenu pour le plus beau et le plus intéressant de tous, puisqu'il est réellement le plus impressionnant, plein de caractère et de personnalité ? L'aspect général en est sombre comme les toiles des vieux maîtres; la physionomie offre une expression de douceur et de charme vivant à laquelle un léger penchement de la tête vient encore ajouter une sorte de grâce pensive.



Charge de la *Croix de Berniqne*, par Cham
(Le *Charivari*, août 1845).

Avec le temps, Gautier prend de plus en plus d'autorité auprès des artistes. Les sculpteurs, eux aussi, ne veulent pas rester les mains inactives devant l'image de l'écrivain. Dantan jeune modèle un petit buste. David d'Angers fait ce joli médaillon assez connu, dont le beau profil, la noblesse des traits rappellent le croquis de Chassériau et prouvent que Gautier fut réellement beau. Puis c'est un petit buste de Fr. Lequine où semblent combinées les deux œuvres précédentes.

Riesener ne s'est pas contenté de peindre les formes académiques de son modèle dans une allégorie décorant un des caissons de la bibliothèque du

Luxembourg; il exposait plus tard, au Salon de 1850, un fin pastel qui nous révèle un nouveau type de Gautier.

On peut estimer que c'est vers 1848, et sûrement en 1849, que Théophile Gautier se mit à porter la barbiche ; elle eut un règne assez court, puisque nous la voyons disparaître en 1852. Le pastel de Riesener, dont je viens de



Pastel par L. Riesener, exécuté en 1850
(Appartient à M. Emile Bergerat).

parler, est de cette période ; mais il faut placer avant lui un petit portrait tout à fait original dû au crayon de M. Ch. Landelle, et portant la date du 14 juin 1849. Partis de Boulogne pour Londres, le peintre et l'écrivain voguaient sur une mer admirablement calme ; Gautier, l'œil au loin, rêvait appuyé sur le bastingage ; le peintre, incité par cette attitude, esquissa la tête du poète se détachant dans le plein air de la haute mer.

La première photographie que l'on rencontre de Gautier date de 1849 : on la doit à Le Gray. M. Maxime du Camp était possesseur de la curieuse et seule épreuve connue.

Le buste que le sculpteur Clésinger fit de son ami à cette même époque, celle de la barbiche, présentait une ressemblance tellement particulière que les insurgés, en le découvrant caché sous un escalier par des sœurs craintives, le prirent pour une image de Napoléon III et le pendirent à un arbre du jardin ; c'est dans cet état qu'il fut retrouvé après l'évacuation de la petite maison de Neuilly. Avec l'aquarelle de Tony Johannot pour le *Voyage à ma fenêtre* (1851), se termine la série des portraits à la barbiche.

Après le Gautier jeune et le Gautier dans la force de l'âge, c'est-à-dire jusqu'à la quarantième année (1851), en voici un troisième : la physionomie n'est plus la même, le doux poète commence à descendre l'autre versant de la colline, il est entré dans l'âge mûr, et, comme pour en marquer l'époque, il laisse croître la barbe qu'il ne doit plus quitter, alors qu'en même temps son visage prend cette expression calme et majestueuse qui frappait tant.

« Gautier, de l'avis de ceux qui l'ont connu, dit Maxime du Camp[1], fut très beau, mais au sien propre il ne l'était pas encore assez ; aussi a-t-il toujours désiré la beauté par-dessus tout et de préférence à tout autre don. » Il faut observer cependant que la tête du poète devint à cette époque bien plus intéressante par son grand caractère que par la régularité des traits. Ce fut pendant l'hiver de 1852, avant son départ pour Constantinople, que Gautier laissa pousser la barbe. De nouveaux portraits vont se succéder.

Le premier que nous rencontrons est comme un remords du sculpteur Clésinger ; pour excuser son marbre sans doute, il fait au crayon Conté un grand portrait-buste, traité largement et d'un bel effet. Gautier en était satisfait et disait toujours quand on en parlait : « Celui-là, gardez-le, parce qu'on n'en fera jamais de mieux ; c'est bien moi ! »

Notre maître descripteur a trouvé également en Russie, lors de son passage, des artistes admirateurs de son talent qui ont laissé des portraits de lui. Le plus original est celui que fit à la sépia, en 1859, à Saint-Pétersbourg, le peintre Nicolas Swertchkoff. Gautier, enveloppé de fourrures et coiffé d'un bonnet rond, est assis à l'arrière d'un traîneau attelé de deux superbes chevaux ; et, fantaisie d'artiste, l'automédon qui maintient crânement les bêtes fougueuses lancées au galop, n'est autre que le peintre lui-même.

[1] *Souvenirs littéraires*, t. II.



Portrait peint par Ad. Bonnegrace, en 1861
(Appartient à M. Th. Gautier fils).

Rentrons maintenant en France pour arriver au portrait peint par Adolphe Bonnegrâce en 1861, celui qu'on peut considérer comme le portrait officiel de Théophile Gautier, puisqu'il est le plus connu du public, ayant figuré au Salon de 1861, à l'Exposition universelle de 1867 et à celle des Portraits du siècle en 1885. On ne peut nier que ce soit une belle peinture, mais c'est plutôt un portrait secondaire au point de vue de l'exacte ressemblance et de l'expression de physionomie.

A ce même Salon de 1861 on vit exposé un intéressant tableau de Gustave Boulanger, intitulé : *Répétition du « Joueur de flûte » et de la « Femme de Diomède » dans l'atrium de la maison de S. A. I. le Prince Napoléon.* Je n'ai pas à décrire cette toile ni à louer le talent délicat avec lequel est interprétée cette scène, où figure Gautier. Entre Émile Augier, Madeleine Brohan et Geffroy, Got et Samson, qui ne le reconnaît, debout, drapé dans un costume grec, la tête couronnée de feuillages, tenant un rôle à la main et semblant donner des conseils à celle qui l'écoute, Mme Favart, accotée contre une colonne de l'atrium ?

Un buste en terre cuite, d'une expression lourde, exécuté en 1862, figurait à l'Exposition de 1867. C'est là qu'il attira les regards du gouvernement autrichien, qui s'en rendit acquéreur pour le Museum de Vienne. Le théâtre de l'Odéon, à Paris, possède une répétition de cette œuvre peu recommandable de Carrier-Belleuse.

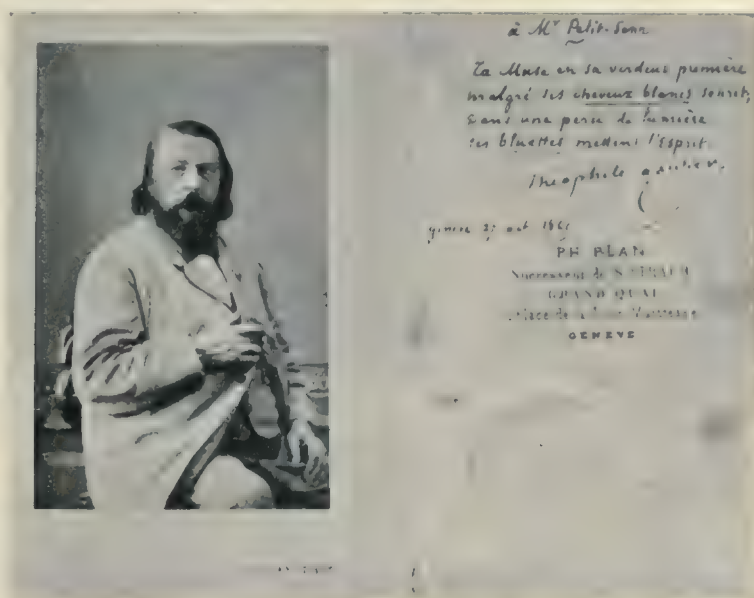
Puis vient une série de petits portraits pour ainsi dire anecdotiques, parmi lesquels, chez M. R. de Bonnières, un croquis de Puvis de Chavannes nous montre Gautier brossant un décor invisible (c'était pour le *Pierrot posthume* qu'il fit jouer chez lui). C'est à cette occasion qu'il lança ce mot fameux à l'artiste : « Quel dommage, mon petit, que je ne t'aie pas connu plus tôt, je t'aurais appris à peindre. »

Enfin une princesse même s'est plu à reproduire les traits du poète qui lui était cher, et pour qui elle avait une grande admiration doublée d'une véritable amitié. Ce portrait, exécuté à Saint-Gratien par Mme la princesse Mathilde, en 1870, est la saisissante image du triste désespéré de la dernière époque ; l'air est morne, anéanti, l'expression douloureuse. Quel délabrement, pauvre Théo !

Un buste modelé avant la mort de Gautier est celui qu'a signé le sculpteur Adolphe Mégret, placé naguère au grand Opéra, mais introuvable aujourd'hui

dans ce temple de l'art, où n'errent même plus, d'ailleurs, les ombres gracieuses de Giselle, de la Péri et de Sacountala.

Le dernier portrait du bon Théo vivant subsiste dans une aquarelle de E. Giraud, faite à Saint-Gratien, chez la princesse Mathilde, en 1872 ; vraie pochade intime prise sur le vif, montrant une des curieuses attitudes et des originalités bien inoffensives de l'auteur de *Constantinople*.



Photographie faite à Genève, en 1865.

Mais nous touchons à la date fatale. Le 23 octobre 1872, la mort trop prompte enlève à l'affection et à l'admiration de tous le pur artiste qu'était demeuré toute sa vie Théophile Gautier. La série de ses portraits ne s'arrête pas avec sa disparition. Plusieurs images posthumes doivent naître. En premier lieu, il convient de citer le médaillon sculpté par Cyprien Godebski (1873) pour le tombeau de l'auteur d'*Émaux et Camées*, monument qu'on doit tout entier du reste à ce généreux artiste, qui y apporta son talent d'une façon absolument gracieuse. Il y eut ensuite un buste par Émile Thomas, actuellement au musée de Versailles. Enfin un dernier buste, du sculpteur Théodore Coinchon, qui date de 1880, le meilleur de tous certainement. La ville natale

de Gautier, Tarbes, le possède aujourd'hui, après bien des complications administratives.

Il faut limiter là cette histoire des portraits du merveilleux écrivain. Beaucoup ont été passés sous silence, non par oubli, mais à cause du nombre trop grand, bien qu'il y en ait de très dignes de remarque. Il faut y ajouter les œuvres des aquafortistes, dont plusieurs nous ont donné des portraits fort beaux : Braquemond, Jacquemart, Thérond et Rajon entre autres; puis toute la série des caricatures, qui offre des spécimens amusants des charges faites sur Gautier. J'ai dû les laisser de côté ainsi que la non moins nombreuse série des photographies, dont quelques-unes, celles de Nadar principalement, sont des images parfaites du poète.

Henri BOUCHER.



UN IVOIRE DU MUSÉE D'AMSTERDAM



Nous désirons compléter la série déjà considérable des oliphants publiés dans différents recueils, par un monument qui se trouve dans la petite collection d'ivoires du musée de l'État, à Amsterdam.

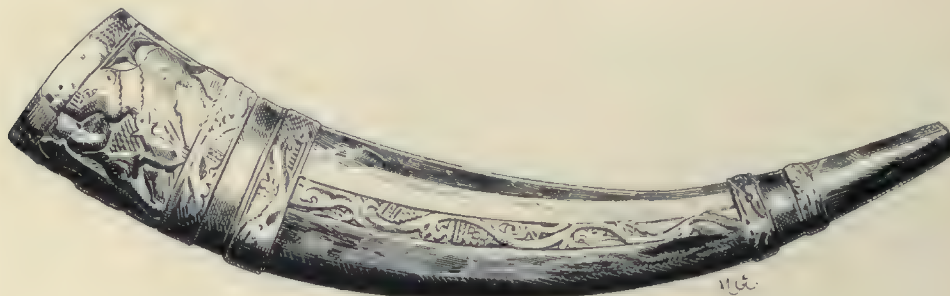
Plusieurs de ces oliphants, ceux qui datent du haut moyen âge et qui présentent entre eux des analogies de style, demandent encore qu'on leur fixe une origine bien définie. Sont-ce des produits byzantins, dont le style s'est inspiré des monuments de l'Asie Mineure, ou bien sont-ce des imitations germaniques ?

M. Molinier, dans son catalogue des ivoires du musée du Louvre, analyse le style des deux oliphants de cette collection. L'un, qui date du xe ou du xie siècle, il le considère comme un original oriental ou byzantin, tandis qu'il prend l'autre, qui date du xiie siècle, pour une copie d'un modèle fort analogue, faite en France. Les dissemblances qu'il indique pour le style et surtout pour la technique nous paraissent décisives. Mais devant d'autres monuments il se montre plus réservé dans son opinion, notamment devant l'oliphant du musée d'Angers, dont il parle à la page 94 de son premier volume de l'*Histoire des arts appliqués à l'industrie*. C'est cet oliphant d'Angers, de même que celui qui se trouve au musée de Berlin, que nous désirons rapprocher de l'oliphant d'Amsterdam.

Ce dernier est décoré par des frises, composées de feuilles et de fruits, encadrant les gorges où s'inséraient autrefois les anneaux de la monture. Quatre bandes longitudinales, décorées de la même façon, relient ces frises. L'embouchure de l'instrument est lisse, mais le pavillon est orné, à deux

reprises, par la représentation d'un homme tenant un lion par les mâchoires écartées; dans une de ces scènes un chien mord le lion à la poitrine.

Ici évidemment nous n'avons pas sous les yeux la figuration d'une chasse, comme c'est le cas avec les oliphants de Berlin et d'Angers; c'est Samson déchirant le lion, ou c'est simplement une figuration symbolique, la lutte de l'homme contre les tentations du malin, illustrant les mots du psaume : *Deus in adjutorium meum intende*[1].



L'oliphant du Musée d'Amsterdam (côté gauche)

Du reste, peu nous importe le sujet de la scène représentée, ce qui nous a frappé, c'est le style des lions, qui est parfaitement analogue à celui des lions de l'oliphant d'Angers, et le détail du chien attaquant et mordant la bête à la poitrine qui se rencontre sur les deux monuments. Or, cet oliphant du musée d'Angers, bien qu'il se montre imprégné du caractère oriental, trahit cependant des faiblesses significatives dans le dessin des animaux, du lion, d'un chameau surtout. L'artiste n'a connu ces bêtes que par ouï dire, il en a fait des êtres d'un faux réalisme qui n'a rien de la conception libre et aisée des Orientaux.

L'oliphant du musée de Berlin trahit un même esprit; les lions et les chiens ressemblent beaucoup à ceux des deux autres ivoires, tandis que les chasseurs portent le même costume que l'homme de l'oliphant d'Amsterdam : tunique courte tombant jusqu'aux genoux, retenue par une ceinture, la tête aux cheveux coupés court, les jambes munies de hautes bottes en cuir souple. Tout porte à croire que ces trois objets sortent d'une même région, sinon d'un même atelier.

[1] Voir le travail si curieux de M. Goldschmidt : *Der Albani Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchen Sculptur des XII Jahrhunderts*. Berlin, 1895.

MM. Bode et von Tschudi, dans leur catalogue du musée de Berlin, rangent cet oliphant parmi les monuments du xe siècle et le désignent comme un travail italien, probablement lombard. Nous sommes fort disposé à adopter cette détermination en nous rappelant le style des feuillages et des animaux sculptés des églises lombardes du xe siècle, ou même antérieurs à cette époque, style d'un faire sans doute barbare et brutal, mais non sans saveur, qui, nous le croyons, se distingue parfaitement de la technique savante



L'OLIPHANT DU MUSÉE D'AMSTERDAM (CÔTÉ DROIT)

des sculptures du nord de l'Italie, qui sont les produits soit d'artistes byzantins, soit d'artistes complètement byzantinisés.

En effet, le dessin très sommaire, anguleux, des animaux de notre ivoire, la crinière indiquée par des lignes en zigzag, la gueule édentée du lion, vu de profil, et le simple trait surmonté d'un triangle, indiquant la bouche et le nez de la bête vue de face, nous rappellent le dessin de ces animaux d'espèces indécises que nous trouvons figurés sur les baptistères et les églises du style lombard primitif.

Il nous semble que la méthode qui consiste à grouper les petits monuments de l'art industriel et à les comparer avec les grandes sculptures de pierre et de marbre peut être profitable. Quant à la date que MM. Bode et Tschudi proposent, ne doit-elle pas être reculée, vu le style extrêmement barbare du monument? Mieux vaut se montrer fort réservé sur ce point.

A. PIT.

LES ENVOIS DE ROME



L'État, qui fait aux pensionnaires de l'Académie de France à Rome quatre années de loisir, leur laisse toute liberté dans leur travail; il leur demande seulement d'apporter chacun un témoignage de ce travail à l'exposition commune de la villa Médicis; les ouvrages qui ont figuré à cette exposition sont ensuite expédiés à Paris, puis groupés à l'École des Beaux-Arts, où ils sont soumis au jugement du public et de l'Académie des Beaux-Arts, fidèle gardienne du règlement. Exposition d'artistes, par conséquent, qui vient d'avoir lieu au quai Malaquais, mais d'artistes qui sont encore bien un peu des élèves, en la circonstance, puisqu'ils ont à montrer les résultats de leurs dernières études. Le premier aspect est favorable : la peinture, notamment, si elle n'y constitue pas la partie la plus solide, y montre du moins des morceaux d'une réelle originalité. M. Moulin, pensionnaire de

première année, a imaginé un *Eros* tapageur, que ne semblent pas gêner les souvenirs mythologiques; ce dieu goguenard, pour ne pas dire en goguette, est assis les jambes repliées, « en tailleur »; afin d'excuser une tenue plutôt rabelaisienne, M. Moulin a placé à côté de son tableau un dessin du *Satyre au*



HOMÈRE CHANTANT AU MILIEU DES BERGERS
Tableau de M. DESCHENEAUD.

masque, une de ces œuvres libres et badines, comme en a souvent produit l'antiquité.

M. Larée et M. Leroux ont emprunté leurs sujets à *la Légende des Siècles;* le premier avec des qualités de calme et de sagesse, le second avec un brio tout à fait romantique. On se rappelle l'épisode des *Deux têtes :* une table de banquet toute blanche, éclairée par des flambeaux aux lueurs blafardes; autour de la table toute la cour; au centre, le roi, dont la tête coupée a déjà projeté au travers de la table une large traînée de sang; en face, la

tête du supplicié, planant dans un nimbe éclatant au-dessus du festin, et, dominant toute la scène, l'ange exterminateur, tout blanc, qui brandit l'épée flamboyante. Tout cela est jeune et exubérant, tendu, mais vibrant, avec des gestes à la 1830, intéressant et plein de promesses, en somme.

L'*Homère chantant au milieu des bergers*, de M. Descheneaud, est l'œuvre la plus complète de l'exposition; peut-être l'auteur a-t-il mis trop de tragisme dans l'attitude du vieux barde; dans l'*Iliade* comme dans l'*Odyssée*, les appels à la douleur et à la pitié sont rares; Homère est surtout le poète de la vie, de l'action, de l'allégresse. Mais, cette réserve faite quant à l'esprit général du tableau, il n'y a qu'à en louer la belle ordonnance et l'excellente exécution.

Comme toujours, les sculpteurs soutiennent vaillamment le drapeau de la tradition. La *Muse exilée* de M. Champeil a de la grâce et de la délicatesse. M. Roussel, dont on se rappelle le succès de l'an passé, avec le *Pèlerin de la vie*, représente, cette année, la *Destinée* sous les traits d'une jeune femme distribuant au hasard les couronnes d'épines et les couronnes de roses, les ronces et les lauriers. La figure a de la grâce ; elle en aurait davantage avec moins d'ailes et plus de recherche dans les galbes. Le même artiste a modelé sur le col d'un vase banal d'élégantes figures de femmes qui sont agréablement groupées et ont le mérite de ne pas empiéter sur la forme qui les supporte ; mais cette forme même, avec ses cercles et ses anses de métal, est d'une faiblesse qui échappe à toute critique ; il y a vraiment trop de disproportion entre l'objet décoré et son décor ; on dirait que ce dernier a été emprunté à quelque autre vase aux lignes plus fines, à l'allure plus distinguée ; à ce manque d'harmonie, l'œuvre perd de son unité ; c'est dire qu'elle est incomplètement réussie.

Le *Remords* de M. Octobre marque un effort considérable ; derrière le misérable qui s'enfuit, épouvanté, se cachant la tête dans les mains, une figure drapée plane dans un élan superbe. On se rappelle vaguement, devant cette belle composition, la *Marseillaise* de Rude et la *Vengeance* de Prud'hon, ce qui n'est pas un mince éloge ; quant aux lourdeurs, il sera facile de les alléger, lors de l'exécution en marbre.

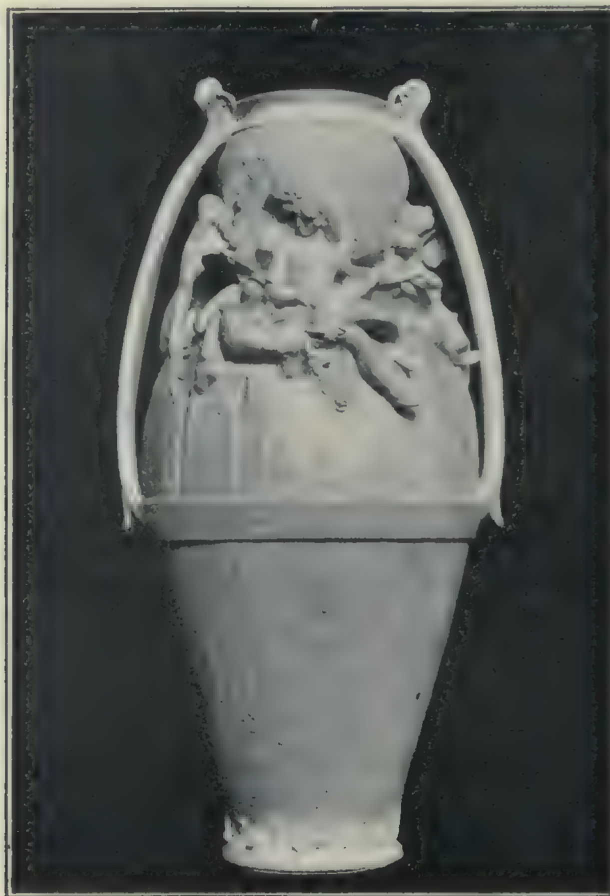
Les travaux des graveurs en taille-douce sont surtout des études d'après nature et d'après les maîtres ; il n'y a guère à citer ici qu'un portrait de Lucas de Leyde par M. Germain.



LE REMORDS, groupe de M. OCTOBRE.

La gravure en médailles n'a qu'un représentant, M. Dupré, dont la *Revue* reproduit les deux principaux envois : *Salut* et *Méditation*, deux plaquettes qui révèlent de sérieuses qualités de souplesse et de vigueur, de grâce et de distinction.

Que dire maintenant des architectes, dont la merveilleuse adresse se joue entre les détails des mosaïques et les reliefs des chapiteaux antiques? Tous sont des aquarellistes consommés, et le lavis n'a pas de secrets pour eux. Mais ce



LES CHIMÈRES, par M. ROUSSEL.

n'est pas sur des copies ou des restitutions comme celles qu'on nous montre, que nous pouvons apprécier la valeur personnelle de chacun des exposants. Habituellement, le pensionnaire de quatrième année expose une restauration qui implique un long travail et de fortes études archéologiques ; rien, cette année, ne mérite de mention particulièrement élogieuse ; tout est bien, rien n'a été cherché dans le sens de l'originalité.

Telle est cette exposition, où d'aucuns ont regretté, suivant leur habitude annuelle, de ne pas découvrir de chefs-d'œuvre, où nous sommes satisfait, quant à nous, d'avoir rencontré de jeunes talents s'affirmant par des œuvres sérieuses, en attendant que chacun d'eux trouve définitivement sa voie personnelle.



MÉDITATION, plaquette de M. DUPRÉ

Mais notre compte rendu serait incomplet si, avant de quitter le quai Malaquais, nous ne jetions pas un regard rétrospectif vers ce qui fut la véritable exposition, celle de la villa Médicis, dont nous ne pouvons trouver à l'hôtel Chimay qu'un reflet bien affaibli.

Imaginez-vous, sur les hauteurs du Pincio qui dominent la ville éternelle, le vieil édifice au sommet duquel flotte le drapeau de la France, paré pour recevoir la foule des invités de l'Académie : le corps diplomatique est là au complet; puis tous les membres des Instituts rivaux, anglais, allemand, russe,

américain même, et les représentants de toutes les aristocraties romaines, princes, professeurs et belles dames; à l'heure convenue, arrive la reine d'Italie, dont l'auguste bonne grâce n'a jamais manqué à la cérémonie ; c'est l'ambassadeur de France qui la reçoit, ayant auprès de lui le directeur de l'Académie. Puis, un orchestre composé d'une quarantaine de musiciens d'élite joue une symphonie de M. Mouquet, *Andromède*, et un fragment d'une autre symphonie de M. Letorey, composées expressément pour la circonstance par les deux pensionnaires, auxquels on n'épargne pas les applaudissements.

L'innovation date seulement de quelques années, elle est due à l'initiative de M. Eugène Guillaume, le directeur actuel, celui que l'Académie française vient de nommer au fauteuil de M. le duc d'Aumale. On imagine ce qu'elle peut ajouter au charme d'une telle réunion : les compositeurs de musique, eux aussi, sont devenus exposants. Et la France n'y perd rien, ni son prestige non plus.

H. R.



MUSÉES DE PROVINCE

A PROPOS D'UN PORTRAIT DE MILLET

AU MUSÉE DE ROUEN



VANT de devenir le sublime interprète de la vie champêtre que l'on sait, Millet, comme presque tous les grands artistes, a pendant un certain temps cherché sa voie. Mais, même à cette époque d'incertitudes et de tâtonnements, tout ce qui sortit de sa brosse ou de son crayon mérite une sérieuse attention. Les productions de sa jeunesse sont déjà marquées de la griffe du maître. Cet enfant de la nature sauvage des grèves du Cotentin, taciturne et renfermé en lui-même, montre, dès ses premiers essais, une originalité extrême. Lorsque à peine âgé de dix-neuf ans, grâce aux maigres subsides tout au plus suffisants pour l'empêcher de mourir de faim, que sa famille arrivait à lui servir en se saignant aux quatre membres, il peut enfin venir s'établir à Cherbourg, ses premiers maîtres, Monchel et Langlois de Chevreville, n'eurent, en somme, à lui enseigner que le manuel du métier d'art, le maniement du pinceau. Ses véritables éducateurs furent les quelques rares ouvrages de valeur que, par un heureux hasard, renfermait la galerie municipale de Cherbourg, vers lesquels son instinct infaillible le poussa tout naturellement, et dont il étudia non seulement la technique, mais surtout l'esprit avec une intelligence supérieure et une conscience rare. Il avait, dès lors, trouvé sa personnalité, au moins comme compréhension de l'œuvre à rendre, sinon comme choix du sujet. Pour en témoigner, on a un petit portrait de sa première femme, plus âgée que lui d'une vingtaine d'années, qu'il épousa à peine installé à Cherbourg. Dans cette toile très personnelle on sent néanmoins l'influence indéniable de l'école des Clouet, dont un portrait se trouve au musée de la ville. La première Mme Millet est représentée un peu plus petite que nature, de face, vue jusqu'aux épaules, les cheveux en bandeaux plats, séparés sur le milieu du front, cachés presque complètement par un bonnet blanc, droit et rigide, retombant sur le col emprisonné dans une guimpe, également blanche, recouvrant le haut d'une robe d'un ton neutre. Ce curieux tableau fait aujourd'hui partie de la collection d'un des plus fins amateurs parisiens.

Après la mort de cette première femme qu'il perdit au bout de quelques mois de mariage, Millet, ayant obtenu une modeste pension de la ville de Cherbourg, partit, au commencement de l'année 1837, pour Paris où il entra dans l'atelier de Paul Delaroche, en pleine vogue alors. Il en sortit comme il y était entré peut-être ; tout au plus, y prit-il ce goût des mythes antiques qui le posséda un moment. De cette époque, en effet, datent d'assez nombreux tableaux mythologiques, exécutés le plus ordinairement, dans des dimensions très réduites, sur des panneaux d'acajou. Ce sont presque toujours des figures nues en avant de bois touffus et sombres ou sous des ciels blafards ou livides. Millet ne renonça, du reste, qu'assez tard à ce genre de sujets, puisqu'en 1864 il décora l'hôtel d'un riche amateur de compositions représentant *Daphnis* et *Chloé*, *Anacréon recueillant l'Amour*, *Cérès*, etc., dont les esquisses



LES ÉTOILES FILANTES

au crayon rehaussé de pastel, ont figuré à sa vente posthume. Dans ces mêmes années, il peignit aussi quelques compositions religieuses; entre autres : une *Immaculée Conception*, dont une ébauche au pastel fut adjugée à cette même vente, ainsi qu'une petite toile, les *Etoiles filantes*, représentant des anges volant dans l'azur, véritable merveille qui figure aujourd'hui dans la collection de M. H. Rouart.

Après sa sortie de l'atelier de Paul Delaroche, Millet retourna quelque temps à Cherbourg et à Gréville dans sa famille. De là il passa au Havre, où il peignit quelques portraits. C'est d'un de ces portraits, acquis depuis peu d'années par M. Lebreton, le subtil collectionneur normand, pour le compte du musée de Rouen, qui fait l'objet de cette notice. Il représente un officier de marine, mesure 80 centimètres de hauteur sur 63 de largeur, et a été acheté au Havre d'un M. Soclé, antiquaire, pour le prix de 800 fr., somme bien minime pour une œuvre de cette valeur, qui, à part quelques légères retouches effectuées à la coiffure et au vêtement, est telle qu'elle est sortie des mains du peintre.

Le personnage, vu à mi-corps, est représenté de grandeur naturelle, de face, les



OFFICIER DE MARINE

bras croisés sur la poitrine; la tête, tournée de trois quarts, de gauche à droite, est couverte d'une volumineuse casquette à large visière de cuir, ornée d'un haut galon, rappelant beaucoup, par sa forme, la coiffure actuelle des officiers de la marine russe. Le visage entièrement rasé, aux traits réguliers quoique forts, est celui d'un homme de quarante-cinq à cinquante-cinq ans. Le cou est emprisonné dans une large cravate brune que borde l'extrémité d'un col de chemise empesé, dépassant des deux côtés le menton. La tunique bleue à large col rabattu, hermétiquement boutonnée et ornée d'épaulettes d'or, laisse apercevoir la croix de la Légion d'honneur attachée à un large ruban rouge à demi caché sous un bouton. Les mains sont gantées de gros gants blancs d'ordonnance. Le ceinturon de cuir, auquel est suspendu une épée dont on ne voit que la garde et la ganse d'or qui l'accompagne, est retenu par une agrafe dorée. Le fond du tableau, d'un ton neutre, est plus clair que le costume.

Dans cette œuvre, le caractère de la forme est des plus simples; l'importance des détails pour ainsi dire nulle. Millet s'est, avec juste raison, méfié de l'habileté d'exécution, et n'a eu en vue que le rendu d'une vision franche et sincère. Dédaigneux à bon droit des coquetteries du pinceau et des adresses de la touche, il a volontairement négligé l'éclat de la couleur, sans que sa peinture en soit pour cela ni moins solide de construction, ni moins hardie de facture. Dans cette effigie, on sent une recherche voulue de l'individualité, de la physionomie morale, une analyse toute particulière du tempérament du personnage représenté. Ce que l'on s'est plu à appeler la lourdeur de brosse de Millet, plus apparente que réelle, d'ailleurs, a pu se rencontrer un moment dans ce morceau, lorsqu'il venait d'être peint; mais, ce qui est hors de doute, c'est que cette facture a acquis, depuis lors, une densité et une fermeté remarquables, et est aujourd'hui d'une fort belle coloration et d'une patine superbe.

C'est donc une peinture franche et simple dans ses moyens d'expression. Quoique la tête soit modelée avec soin et solidité, Millet, comme les maitres dignes de ce nom, à la lignée desquels il appartient, s'est bien gardé de multiplier les plans du visage de son modèle, et, par cela même, de tomber dans le détail et d'appauvrir la nature. Fidèle à la méthode suivie par lui toute sa vie, il a simplifié et soutenu ces plans en leur conservant néanmoins leur réelle importance. Il a mis en pratique ce principe dont il ne s'est jamais départi par la suite, et dont on trouve déjà l'application complète dans cette toile : qu'une œuvre d'art est un tout, ne devant produire qu'une impression unique dans l'esprit du spectateur, et d'où, par cela même, doit être exclu tout ce qui pourrait en affaiblir ou en diminuer le caractère. Dans ce portrait, le corps du personnage, représenté bien d'aplomb, est posé naturellement, et l'uniforme, chose rare, n'a pas plus d'importance qu'il ne convient. Le fond, d'un ton rompu, a juste l'accent nécessaire; son apparente banalité est une qualité de plus; car ainsi il n'attire pas l'attention là où elle n'a que faire, et, par conséquent, ne nuit en rien à l'ensemble. Dans cet ouvrage de sa jeunesse, Millet a interprété la nature avec cette simplification si expressive de la forme qui est sa caractéristique par excellence, et qui ne l'a pas empêché cependant de deviner et de rendre des finesses qu'un artiste moins complet n'aurait jamais soupçonnées. Il y a aussi affirmé cette volonté et cette intelligence des sacrifices qu'il devait porter si loin et sans lesquelles il n'y a pas d'art véritable. Il est juste cependant d'ajouter que ce souci des sacrifices est

chez lui jusqu'à un certain point instinctif, et que ses moyens d'expression ne sont ni cherchés ni voulus, mais restent une résultante fatale de sa nature et de sa complexion. Son naturalisme tout particulier a une profonde horreur du pittoresque de l'instant.



Tête de Christ

Il existe un certain nombre d'autres portraits peints par Millet, la plupart ou à peu près, de la même époque que celui du musée de Rouen. Tous prouvent que s'il l'eût voulu, l'artiste eût été un fort remarquable portraitiste.

Il ne peut être question d'énumérer ici ces portraits. Il convient cependant de citer le sien propre, reproduit en tête du volume écrit par Sensier sur le maître, et par cela même généralement connu, dans lequel il s'est représenté avec un air rêveur et mélancolique assez peu dans son caractère et son tempérament, mais qui n'en reste pas moins une œuvre remarquable. Peut-être est-il juste aussi de dire deux mots, quoique ce ne soient pas à proprement parler des portraits, des nombreuses études de têtes qu'il a exécutées. Il n'y faut pas chercher autre chose qu'une ressemblance sommaire des personnes, la plupart de son entourage immédiat, qui ont posé devant lui ; mais quel caractère et quelle vérité ! La même observation s'applique aux trois têtes de paysannes, l'une peinte d'un seul ton, et les deux autres exécutées au crayon noir, qui ont figuré à la vente faite après sa mort, et aussi à une tête de paysan, encore au crayon noir, ayant fait également partie de cette même vente. Dans ce genre de dessins, il serait regrettable d'oublier un merveilleux crayon appartenant à M. H. Rouart que nous avons déjà nommé, représentant une tête de Christ de grandeur naturelle, œuvre de toute beauté, qui est un portrait fort ressemblant de l'artiste par lui-même.

Paul LAFOND.

L'ART ET LA LOI

LE CAS DE LA STATUE DE BALZAC, PAR RODIN

ŒUVRE D'ART. — *Portrait.* — *Commande.* — *Exécution contestée.* — *Droits respectifs de l'artiste et du client.*

Si paradoxale que cette pensée paraîtra à quelques-uns, il faut remercier M. Rodin d'avoir modelé le « Balzac », assurément peu ordinaire, qu'il a exhibé au Salon de sculpture de 1898.

Aux pieds de l'étrange statue, par centaines ont afflué les visiteurs ; attirés par le tapage mené autour de ce bloc de plâtre, les uns, à la vue du « corps de la controverse », demeuraient frappés de stupeur ; d'autres s'exaltaient ; plusieurs s'égayaient ou gémissaient Personne n'est demeuré indifférent. Les discussions ont éclaté, l'encre a coulé, — heureusement pas sur la statue, comme autrefois sur le groupe de la *Danse* de Carpeaux, aux dernières années du second Empire. Nous nous sommes civilisés.

Le geste (*gesta Dei per Francos*) que M. Rodin s'est proposé d'écrire dans le marbre sur le romancier cyclopéen aura au moins rendu le service de montrer combien ce siècle finissant vaut mieux que la réputation que quelques-uns s'acharnent à lui faire.

Quel âge fut plus sensible que le nôtre aux choses de l'idée et à leur expression plastique, alors qu'il va se passionnant au sujet d'une statue, autant que pour le plus grave événement ?

Le jet de ce bloc bizarre dans les jardins de l'art a provoqué autour de lui le jaillissement de nombreuses questions : disputes d'école, conflit de dogmes esthétiques, entre-choquement de théories, questions de droit aussi. Car le droit, partout latent dans ce que l'homme crée ou dispose à son usage, enserre dans son invisible filet l'ensemble des realités sociales.

De ces questions diverses, celles qui mettent le droit en mouvement sont les seules qui nous appartiennent. En quelles circonstances apparaissent-elles ici ?

Il y a six ans, en 1892, M. Rodin acceptait de la Société des gens de lettres la commande de la statue d'Honoré de Balzac. Cette société avait ouvert une souscription pour faire face aux frais de cet hommage public ; les admirateurs de l'écrivain avaient apporté leur tribut ; du consentement de l'autorité municipale, une des places de Paris avait été réservée pour l'installation de la future statue.

Le sculpteur s'était montré très épris de son sujet ; il était documenté par la lecture, par des voyages en Touraine, par des notations empruntées à des sources sûres ; il fixait lui-même à dix-huit mois le délai nécessaire pour exécuter l'œuvre promise. Une somme de 10.000 francs fut versée immédiatement à l'artiste par la Société, à valoir sur le prix définitif : la Société, à l'achèvement de l'œuvre, devait verser une autre somme de

10.000 francs ; la ville de Paris contribuait pour une troisième somme de 10.000 francs, payable lors de l'installation publique de la statue. La hauteur de la statue, au-dessus du piédestal, devait être de 3 mètres, et sa matière définitive, le bronze.

A l'échéance des dix-huit mois, l'artiste déclara qu'il avait été impuissant à réaliser son œuvre dans le délai par lui fixé. Des pourparlers intervinrent entre l'artiste et la Société. M. Rodin déposa entre les mains d'un notaire la somme de 10.000 francs déjà touchée, ne voulant pas garder l'argent d'une œuvre non commencée. Très libéralement, de son côté, la Société accorda à l'artiste tout le temps qu'il jugerait bon pour exécuter la statue. Six ans après les conventions passées, M. Rodin s'est trouvé en mesure de livrer la commande acceptée, et au printemps de 1898, il a présenté à la Société des gens de lettres la statue que l'on a contemplée pendant deux mois dans la partie du jardin de la galerie des machines du Champ-de-Mars affectée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts.

La Société des gens de lettres a examiné l'œuvre livrée et a exprimé officiellement son sentiment dans un ordre du jour voté à la séance du Comité du 9 mai 1898 et ainsi formulé :

« Le Comité de la Société des gens de « lettres a le devoir et le regret de pro- « tester contre l'ébauche que M. Rodin « expose au Salon, et dans laquelle il se « refuse à reconnaître la statue de « Balzac. »

Cet ordre du jour a été immédiatement porté à la connaissance de M. Auguste Rodin [1].

La décision a paru juste et légitime à un grand nombre de gens, artistes compris. Elle a semblé à d'autres absolument intolérable, et a attiré sur la Société une grêle d'épithètes vengeresses et malveillantes. Aussitôt, propositions, conseils, consultations, d'arriver à l'artiste.

L'éminent avocat belge, M. Edmond Picard, qui, à la barre, comme dans les lettres, occupe dans son pays le premier rang, écrivait à M. Rodin :

« Dans notre enthousiasme justifié, nous souhaitons vivement que la Société des gens de lettres refuse votre statue. Nous vous prierons alors de vouloir bien consentir à nous la céder. On aime Balzac à Bruxelles. Votre œuvre se dressera sur l'une de nos places [1]. »

Me Chéramy, l'avoué bien connu, lui délivrait une consultation concluant à ce qu'il avait le droit d'imposer sa statue à la Société, mais l'engageant à considérer d'ores et déjà la convention comme rompue [2].

Un riche amateur, M. Auguste Pellerin, lui adressait a lettre suivante [3] :

« Le Comité de la Société des gens de « lettres, protestant contre ce qu'elle « appelle votre ébauche, se refuse à re- « connaître la statue de Balzac.

« Mon jugement différant du tout au « tout de celui du Comité, je viens vous « demander de me vendre votre statue « de Balzac.

« Elle sera chez moi en bonne compa- « gnie, à côté de « l'Artiste » de Manet, « tableau refusé au Salon de 1876.

« Veuillez agréer, etc.

« Auguste Pellerin. »

Une autre combinaison avait paru se former : M. Pellerin achèterait la statue 20.000 francs et la rétrocéderait à un comité en formation, lorsqu'une souscription spéciale aurait atteint un chiffre suffisant, et que le conseil municipal aurait définitivement affecté un emplacement sur une place de Paris pour l'érection de la statue.

[1] *Chronique de la Société des gens de lettres*, juin 1898, p. 148.

[1] *Le Temps*, 14 mai 1898.
[2] *Le Temps*, 13 mai 1898.
[3] *Ibid.*

Aux dernières nouvelles, M. Rodin aurait déclaré qu'il gardait son œuvre pour lui seul, et qu'il l'emmenait se reposer provisoirement sous les ombrages de sa villa de Meudon [1].

Quoi qu'il en soit de ces divers projets, il en résulte que M. Rodin ne soutiendrait pas que la Société des gens de lettres est obligée d'exécuter le contrat de commande et de lui payer le solde du prix. Il n'y aurait pas d'action judiciaire entre le sculpteur et les gens de lettres [2].

Tant mieux, si c'est la paix, — et si chacun, sans combat, obtient ce qu'il souhaite. Mais, pour son instruction personnelle, ne peut-on pas se demander quelle était la formule du procès, dont le nuage menaçant s'est rassemblé un instant au bout de la Galerie des machines ?

En somme, il s'agissait de savoir quels sont, en matière de commande de portrait par un art quelconque (peinture, sculpture, gravure, etc.), les droits respectifs de l'auteur et du client.

Dans la polémique qui a sévi entre les publicistes, le point de départ de la difficulté juridique a un peu dévié. Le juriste, dans l'établissement de ses formules, est tenu à une détermination plus rigoureuse de l'espèce qui traverse le champ de son microscope.

L'objet de la commande n'étant pas une œuvre d'art en général, la question ne se posait donc pas de savoir si la statue de Balzac due à l'ébauchoir de M. Rodin était ou non une œuvre d'art, en soi ; elle pourra se poser en un autre cas. A chaque contestation suffit sa peine [3].

La commande acceptée par l'artiste était la statue d'une personne définie dans son individualité, spécialement le portrait, l'image en bronze de Honoré de Balzac, mort en 1850, et par conséquent d'un homme que des contemporains, encore lucides, ont connu en chair et en os.

Étant donnée la nature de ce contrat, n'y aura-il de droits que pour l'artiste, et le client demeurera-t-il pieds et poings liés à la merci du producteur ?

Le bon sens nous dit que quand deux personnes prennent ensemble des engagements, il n'est pas excessif de vouloir qu'elles soient placées sur un pied d'égalité.

Les contrats de cette catégorie s'appellent scientifiquement des contrats « synallagmatiques », et la loi a sanctionné dans les textes suivants les indications que nous fournit le sens commun : Code civil, art. 1102 : « Le contrat est synallagmatique ou bilatéral lorsque les contractants s'obligent réciproquement les uns envers les autres. » — Art. 1184. « La condition résolutoire est toujours sous-entendue dans les contrats synallagmatiques pour le cas où l'une des deux parties ne satisfera pas à son engagement. »

Chaque partie trouve dans un tel contrat des droits, mais en même temps des obligations.

Le contrat de commande de portrait est essentiellement un contrat synallagmatique comportant des engagements réciproques très clairs. Le client entend avoir en une matière spécifiée (peinture, marbre, bronze, etc.) l'image d'une personne expressément dénommée ; l'ar-

[1] *Le Temps*, 5 juillet 1898.

[2] *Le Temps*, 18 mai 1898.

[3] On consultera avec intérêt, au point de vue esthétique, la controverse soulevée par l'œuvre de M. Rodin.

Ici même, M. Pierre Gauthiez, dans les remarquables articles qu'il a consacrés à la sculpture au Salon de 1898, a donné les raisons techniques pour lesquelles la statue de Balzac est inacceptable comme œuvre d'art (v. cette *Revue*, 1898, p. 457 et s., p. 527 et s.).

La thèse contraire compte aussi des champions de talent.

Notre éminent confrère M. Picard soutient véhémentement que ladite statue est le chef-d'œuvre des temps nouveaux (*l'Art Moderne*, 15 mai 1898) ! Même thèse, developpée par M. Arsène Alexandre, dans une fort intéressante brochure (*le Balzac de Rodin*, Paris, Floury, 1898).

tiste, contre le prix stipulé, livrera l'image promise.

Le client sera-t-il autorisé, sous prétexte que l'image livrée ne répond pas à sa propre conception du modèle, à refuser l'œuvre de l'artiste? L'artiste pourra-t-il, de son côté, soutenir qu'il est souverain maître de l'exécution de l'image commandée, juge dernier de la forme, si excentrique soit-elle, sous laquelle il l'a réalisée; que le client, en s'adressant à lui, s'est par avance rapporté à tout ce que son inspiration lui suggérerait, et que le client doit en subir dévotement les caprices, jusqu'à l'incohérence?

La vérité juridique interdit, nous semble-t-il, à l'un et à l'autre des thèses aussi absolues. Ici, comme dans tous les contrats bilatéraux, l'étendue du droit de l'une des parties rencontre sa limite dans le droit de l'autre. Le client, en traitant avec tel artiste, surtout avec un artiste qui, par ses œuvres antérieures, a révélé la caractéristique de son talent, s'en est référé pour une large part au tempérament de l'auteur; il ne peut substituer sa conception personnelle à celle de l'artiste, dans la manière de traiter le modèle proposé. Il devra subir l'interprétation de l'auteur, si l'objet livré est réellement un portrait, une image telle que, suivant les données acquises, il pouvait s'attendre à en recevoir une; si en un mot l'œuvre réunit les éléments principaux (couleur, ligne, contour, ressemblance, appropriation à la destination, etc.) que l'acheteur était autorisé par l'expérience à avoir en vue, en passant la convention.

Quant à l'artiste, il demeure libre de traduire son idée, ses impressions, de la façon qui le satisfait le mieux, qui répond au type vers lequel une forte impression et une réflexion attentive ramènent pour lui l'image entreprise et l'*a-priori* qui s'impose à ses déductions esthétiques. Il ne répond de sa réussite que devant sa conscience d'artiste. Mais sa liberté ne va pas jusqu'à l'affranchir totalement des liens du contrat, dans lesquels l'autre partie demeurerait seule embarrassée. Sous couleur d'indépendance, il ne peut faire de son co-contractant un prisonnier.

L'auteur ne saurait imposer au client tout ce qui lui plaira d'imaginer, une esquisse, une ébauche, un essai, pour le motif que personne, hors le créateur d'une œuvre d'art, n'est qualifié pour décider si elle répond à son but. Ce serait alors de la licence; petit malheur, en matière d'art, sans doute, car il faut que les « Enfants d'Apollon », ainsi que s'exprimait le grand peintre Meissonier, aient la bride sur le cou, comme les chevaux du dieu! Mais ce serait surtout la méconnaissance du droit de l'autre partie, et le commencement de l'injustice; car il ne faut pas oublier que l'on est deux, dans les contrats bilatéraux. Si les éléments normaux du portrait (à l'huile, en pierre, en bronze, etc.) sont défaillants, le client sera autorisé à résister à la tyrannie de l'artiste et à user de la clause résolutoire qui dort au fond de tous les contrats humains « pour le cas où l'une des parties ne satisfera pas à son engagement[1] ».

Qui dira le droit entre l'artiste et le client? qui mettra le doigt entre l'arbre artistique et l'écorce profane? Mais, la justice, dont le doigt professionnel est endurci à cette périlleuse opération. Assurément, en cette occasion, comme en d'autres, elle ne sera pas à son aise; elle aimerait mieux une besogne moins ingrate. Or, elle est instituée, non pour notre plaisir, ni pour le sien; mais, pour nous départager, puisque, dans la plupart des cas, le développement aigu de notre personnalité ne nous permet pas d'atteindre à nous seuls la conciliation de notre propre droit avec celui du prochain.

Peut-être avant de prononcer, s'entourera-t-elle, comme le préteur à Rome, des réponses des Prudents, c'est-à dire de

[1] Art. 1184 du Code civil.

l'avis des hommes de l'art, mais elle se réservera le soin de décider par elle-même ; et sans se laisser égarer dans le chemin séduisant des théories esthétiques qui la conduiraient hors de son domaine, elle trouvera le motif de décider dans la recherche positive de l'intention commune qu'ont eue les parties en passant le contrat dont l'exécution les divise.

On le voit, la question juridique posée par l'affaire de la statue de Balzac touche à une question de principe. Les tribunaux n'auront pas aujourd'hui l'occasion de la trancher, puisque la paix bienfaisante est descendue au milieu des plaideurs prêts à s'élancer pour la lutte. Mais elle renaîtra en quelque occasion : il convenait d'en noter la formule au passage [1].

EDOUARD CLUNET,
Avocat à la Cour de Paris.

[1] Pendant que cet article était sous presse, le Tribunal de la Seine (5e Ch., 23 juin 1898, *Le Droit*, 24 juin) vidait une querelle de ce genre entre M. et Mme Van Zuylen et M. José Frappa. Les clients refusaient de payer le peintre. Le tribunal décida « que l'artiste qui stipule le paiement d'une somme de 9.000 fr. pour deux « portraits d'enfants s'engage évidemment à « livrer des *œuvres qui auront un caractère « artistique élevé* et présenteront *une ressemblance certaine* avec le modèle qui lui a été « soumis »; et, pour s'éclairer, le tribunal nomma trois experts : MM. Bonnat, Benjamin Constant, et Aimé Morot.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le deuxième trimestre de 1898.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1898). Bulletin de janvier-février. — *Communications :* DE ROQUEFEUIL. Recherches sur les ports de Carthage. — Philippe BERGER. Deux inscriptions funéraires de Naplouse. — BRUTAILS. La date de la chapelle de Sainte-Croix de Montmajour.

Académie des sciences morales et politiques (Comptes rendus des travaux). Mars 1898. — DE FOVILLE. Les monnaies de l'Ethiopie sous Ménélik.

Albia Christiana (Albi). Avril. — A. CABAVEN-CACHIN. Notes sur un reliquaire en bronze du XVIIe siècle.

Ami des Monuments (l'), t. XII (1898). 1re partie. — Augé DE LASSUS. Le château de Kernuz en Pont-l'Abbé (Finistère). — LAMOUROUX. Les dernières découvertes de Paris : le mur romain de la Cité et la commission municipale du vieux Paris. — NICQ-DOUTRELIGNE. Un coin du vieux Cambrai. — Aspects disparus de monuments français : le pont de Constantine ou El Kantara. — La sauvegarde

du musée de Cluny et le dégagement de la façade de la Sorbonne. — Charles NORMAND. Plan archéologique de Caudebec (Seine-Inférieure). — Léon MARQUIS. La tour Guinette à Etampes. — Les monuments et le Parlement. — Du déclassement des monuments historiques à propos de l'église Saint-Paul de Lyon. — BOURGEOT. Réplique à ce sujet. — Détachement des plafonds de l'hôtel d'Anglade; l'hôtel de Lauzun. — Monument de Leo Drouyn à Bordeaux. — Exode des peintures de Fragonard à Grasse.

Annales franc-comtoises. Mai-juin. — G. COINDRE. Claude-Jules Grenier, peintre (1817-1883).

Anthropologie. Mars-avril. — AVENEAU DE LA GRANCIÈRE. Le bronze dans le centre de la Bretagne Armorique : fouille du tumulus à enceinte semi-circulaire de Saint-Fiacre en Melrand (Morbihan). — E. TOULOUZE. Le polissoir de Saint-Mammès (Seine-et-Marne).

Architecture (l'). 2 avril. — Marius VACHON. Les industries artistiques de Lille et les architectes de la région du Nord.

9 avril. — David DE PENANRUN. L'architecte Mansard et la place Vendôme.

16 avril. — Charles LUCAS. François-Eugène Dejean.

7 mai. — Charles LUCAS. L'architecte Mansard et la place Vendôme.

21 mai. — Léon LAUREAU. Les objets d'art aux Salons.

28 mai. — Léon LAUREAU. Les objets d'art aux Salons (*suite*).

4 juin. — L.-C. BOILEAU. L'architecture de terroir français.

11 juin. — Léon LAUREAU. Les objets d'art aux Salons (*suite*).

18 juin. — Léon LAUREAU. Les objets d'art aux Salons (*suite*).

25 juin. — Léon LAUREAU. Les objets d'art aux Salons (*suite et fin*). — L.-C. BOILEAU. Les industries d'art.

Art et décoration. Avril. — Octave MAUS. Le salon de la libre esthétique à Bruxelles. — Gustave SOULIER. Le meuble (*suite*) : G. Serrurier-Bovy; Ed. de Grauw; E. Gallé; L. Majorelle; Weber-Lippmann; L. Bonnier. — Henri BOUCHOT. Propos sur l'affiche (Forain, Toulouse-Lautrec, Moreau-Nélaton, Chéret, Grasset, Meunier, de Feure, Rœdel, Mucha, Grün).

Mai. — Léonce BENEDITE. La peinture décorative aux Salons. — Gustave SOULIER. Le meuble (*suite*) : Eugène Belville. — Henri VEVER. Boucles de ceinture.

Juin. — Henri VEVER. Les bijoux aux Salons. — Paul LEPRIEUR. La sculpture décorative aux Salons. — Emile MOLINIER. Les arts du feu.

Art décoratif moderne (l'). Avril. — Arthur MAILLET. L'atelier de céramique de Glatigny, près Versailles.

Mai. — Arthur MAILLET. Les objets d'art aux Salons. — Arthur MAILLET. Le musée Piat à Troyes.

Bulletin archéologique. N° 1. — BABELON. Fouilles du R. P. de La Croix à Berthouville. — Bague en bronze doré communiquée par M. l'abbé Bled. — DE BARTHÉLEMY. Inscriptions gothiques de Grandcourt. — A. BERTRAND Sépulture préhistorique des Boutards (Seine-et-Oise). — BERGER. Sur la traduction d'un travail de don Manuel de Ossuna, relativement à une inscription de Avraja (Ténériffe). — CAGNAT. Inscription de Castillo de Gibalbin. — Eugène MÜNTZ. Contrat relatif à la cathédrale de Tours, 1473. — Salomon REINACH. Œnochoé du musée de Bourges et trois grottes historiques de la vallée de la Cure. — SCHLUMBERGER. Un sceau de François Ier. — BARTHÉLEMY. Inscription de Grandcourt. — DE LASTEYRIE. Tableau conservé dans l'église de Saint-Jean à Joigny. — Eugène MÜNTZ. Sur un tableau du XVIe siècle conservé dans l'église de Saint-Jean à Joigny.

N° 2. — SCHWAB. Inscriptions hébraïques en France du VIIe au XVe siècles. — PILLOY. Les verres français à emblèmes chrétiens. — POTTIER. L'orfèvrerie de Toulouse dans le passé. — RENAULT. Monnaie inédite d'Heppo Dyarrhytus. — TOUSSAINT. Le réseau routier et les principales ruines de la région de Khamissa. — R. P. DELATTRE. Fragment de lampe chrétienne. — HANNEZO. Notes archéologiques sur Lemta. — GAUTHIER. Fouilles gallo-romaines de Champvert (Nièvre). — BRUNE. Le château du Pin. — Max VERLY. L'ornementation du foyer depuis l'époque de la Renaissance. — GAUCKLER. Découvertes faites en Tunisie dans le cours des cinq années.

Bulletin du Bibliophile (15 juin). — Natalis RONDOT. Les relieurs de livres à Troyes du XIVe au XVIe siècle.

Bulletin historique de la Société des Antiquaires de la Morinie (Saint-Omer). N° 1. — BONVARLET. L'abbaye de Sainte-Colombe de Blendecques (*suite et fin*).

N° 2. — C. DE GIVENENCHY. Les vitraux de l'abbaye de Saint-Bertin à Shiplake.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. 1898. N° 2. — Baron DE VERNEILH. Le château de Puycharnaud. — Comte Charles DE BEAUMONT. Documents inédits sur Puycharnaud.

Bulletin de la Société de géographie de Rochefort. N° 1. — Ernest VINCENT. L'église de Marillac-le-Franc en Angoumois.

Bulletin critique. 15 avril. — A. ROUSSEL. Les sanctuaires de Karnak et de Locmariaker, d'après les travaux d'André de Paniagua. — E. B. Le catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes (A. de Ridder).

Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne. N° 1. — Abbé L. HOMMEY. L'église de Saint-Martin d'Argentan.

N° 2. — Abbé HOMMEY. L'église de Saint-Martin d'Argentan (*suite*). — L'église de Passais-la-Conception.

Bulletin de la Société philomathique Vosgienne. 1898. — L'abbaye de Haute-Seille dans le comté de Salm.

Bulletin de la Société de Borda (Dax-Landes). 1898. 1er trimestre. — L'Aquitaine historique et monumentale. — La cathédrale de Dax. — Le portail gothique de Notre-Dame.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. 1898. — Louis BOURDERY. Les peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges. — Baron DE VERNEILH. — Nexon. L'église et le château. — La vierge ouvrante de Boubon. — GARRIGOU-LAGRANGE. La pierre funéraire du bourgeois Maschalx (1257) au musée de Brive. — Une inscription du XVIe siècle. — Louis GUIBERT. Les sépultures de l'abbaye de Saint-Martin.

Chronique des Arts. 9 avril. — Tableaux aquarelles et pastels de Tenré. — Charles Yriarte.

16 avril. — Découvertes archéologiques à Pompéi. — Léonce BENEDITE. Les estampes de Claude-Ferdinand Gaillard. — J.-J. MARQUET DE VASSELOT. Les sculptures de la cathédrale de Bamberg.

23 avril. E. ENGERAND. Un tableau de Cito Ferri au musée de Versailles. — Gustave Moreau. — J.-J. MARQUET DE VASSELOT. Les sculptures de la cathédrale de Bamberg (*suite et fin*). — E.-M. A. Maude, sa vie et son œuvre.

30 avril. — G. M. : L'art du XVIIIe siècle au musée du Louvre. — Les tapisseries des batailles de Saint-Denis et de Jarnac au musée de Cluny. — H.-F. G. : L'enseignement du dessin en Belgique.

7 mai. — La donation Gustave Moreau. — Le don Charles Hayem au musée du Luxembourg. — Les restaurations du tableau de Titien, *Jupiter et Antiope*. — Paul BONNEFON. Autour d'Horace Vernet.

14 mai. — Paul BONNEFON. Autour d'Horace Vernet (*suite*).

21 mai. — Le don Charles Hayem (*suite*). — Paul BONNEFON. Autour d'Horace Vernet (*suite*). — H. H. L'exposition de Gand. — Alfred Ernst.

28 mai. — Le don Meissonier. — Paul BONNEFON. Autour d'Horace Vernet (*suite*). — Fernand ENGERAND. Note sur un tableau de Salvator Rosa au Louvre. — Les expositions de Berlin.

11 juin. — Paul BONNEFON. Autour d'Horace Vernet (*suite*). — J. FLAMMERMONT. Les signatures du Corrège.

25 juin. — Une nouvelle salle au musée du Louvre. — Le musée Carnavalet. — Le vieux Paris. — E. MÜNTZ. Léonard de Vinci et la Vierge aux Rochers ; esquisses inédites de la galerie Mancel, à Caen. — William RITTER. Les expositions Rodolphe Koller, à Zurich, et Albert de Meuron, à Neuchâtel. — Burne Jones.

Construction moderne (la). 16 avril. — L'hôtel Carnavalet et le musée municipal. — Les deux salons. — Oubliés et méconnus ; Rondelet. — Les pastellistes français.

30 avril. — L'architecture et les architectes aux Congrès. — Le nouvel Opéra-Comique. — Les Salons en 1898.

7 mai. — L'architecture au Salon des machines. — Les travaux de l'Exposition.

14 mai. — Rouen inconnu. — L'architecture au Salon des machines (*suite*). — Le cinquantenaire de l'école française d'Athènes.

21 mai. — L'architecture au Salon des machines (*suite*). — Rouen inconnu (*suite*). — La céramique architecturale. — Un musée d'architecture à Bruxelles. — L'architecture et les architectes aux Congrès.

28 mai. — L'architecture au Salon (*suite*). — Rouen inconnu (*suite*). — La chapelle funéraire d'Épinal.

4 juin. — Rouen inconnu (*suite*). — L'architecture au Salon (*suite*).

11 juin. — Charles LUCAS. L'hôtel Carnavalet et le musée municipal. — L'architecture au Salon des machines (*suite*).

18 juin. — Le musée de Chantilly. — L'architecture est-elle un art ? — L'orphelinat Audiffred, à Troyes.

25 juin. — L'architecture et les Congrès. — L'hôpital Boucicaut. — Charles LUCAS. Le bien et le mal qu'on a dit des architectes.

Cosmopolis. Juin. — Gabriel MOUREY. Les salons anglais de 1898.

Juillet. — Étienne BRICON. Études de vie moderne : M. Falguière et M. Carolus Duran.

Cosmos. 12 mars. — A. B. Les graffites chrétiens du Forum romain et ceux du Palatin.

30 avril. — A. B. Les livres d'art de la bibliothèque du prince Balthazar Boncompagni.

Correspondant. 25 avril. — Armand DAYOT. Les trois Vernet.

10 mai. — Henri BOUCHOT. Les deux salons de 1898.

Estampe (l') et l'Affiche. 15 avril. — Le concours d'affiches du Bi-Borax. — Opinions des critiques : Louis Morin, L. Benedite, Maurin, G. de Feure, P. Bonnard, A. Rœdel, Grün, H. Meunier, A. Crespin.

15 mai. — L'estampe aux Salons. — Max PRINET. La gravure sur bois ; un graveur sur bois ; le burin. — Georges RIAT. L'eau-forte et la pointe sèche. — Raymond BOUYER. La lithographie. — Loys DELTEIL. Paul Renouard.

Estampe moderne (l'). Mai. — PUVIS DE CHAVANNES. *Espérance*. — Richard RANFT. *Ecuyère*. — H. DETOUCHE. *Dans les ronces*. — J. GOULOTT. *La Promise*. — J.-L. RHEAD. *Jane*.

Juin. — Gaston BUSSIÈRE. *Brunnhild*. — RŒDEL. *La Romance*. — FANTIN-LATOUR. *Immortalité*. — DINET. *Jeunes filles à Laghouat*.

Gazette des Beaux-Arts. 1er avril. — Emile BERTAUX. Le tombeau d'une reine de France à Cosenza (1er article). — G. FREZZONI. Un monument de sculpture lombarde à Trévise. — Eugène MÜNTZ. Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XVe siècle (1er article). — William RITTER. Giovanni Segantini. — E. D. G. La *Consultation* de Jean Steen. — Henry DE CHENNEVIÈRES. Portail. — Maurice TOURNEUX. Diderot et le musée de l'Ermitage. — Les médailleurs Français.

1er mai. — Léonce BÉNÉDITE. Les salons de 1898 (1er article). — E. D. G. : Un intérieur par Gonzales Coques au musée du Louvre. — Emile BERTAUX. Le tombeau d'une reine de France à Cosenza (2e et dernier article). — Jules FLAMMERMONT. Les portraits de Marie-Antoinette (4e et dernier article). — S. DI GIACOMO. Bonne Sforza à Naples (2e et dernier article). — Maurice TOURNEUX. Les dessins français du marquis de Chennevières. — Edouard ROD. L'atelier de M. Rodin. — A. KÆMPFEN. Charles Yriarte. — Jules RAIS. La peinture au château de Chantilly ; Ecole française. F.-A. Gruyer.

1er juin. — Léonce BÉNÉDITE. Les salons de 1898 (2e article). — Gaston MIGEON. L'art du XVIIIe siècle français au musée du Louvre. — Eugène MÜNTZ. Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XVe siècle (2e et dernier article). E. JACOBSEN. La *Madeleine* de Quentin Matsys au musée de Berlin. — F. DE MELY. L'émeraude de Bajazet II et la médaille du Christ d'Innocent VIII. — E. BRICON. Frémiet (1er article). — H. FIÉRENS-GEVAERT. Le château des comtes à Gand.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 30 mars. — DAUVERGNE. Les portraits des députés de la Législative. — NAUROY. Le graveur Legenisel. — Sépultures dans l'intérieur des églises. — Les planches sur papier teinté des *Catacombes* de M. Héricart de Thury.

10 avril. — Catherine Lusurier, femme peintre. — Les premiers peintres du Roy. — Le graveur Jollat. — Une toile attribuée au Corrège. — A. Baudet-Banderval, artiste-

peintre. — André FOULON DE VAULX. Antoine Vestier.

20 avril. — Le dessinateur Trimolet. — Le peintre Antoine-Guillaume Schmitz.

30 avril. — La statuette de saint Erasme à Notre-Dame de l'Epine. — Monuments mégalithiques. — La petite eau-forte frontispice du *Faust* de Gérard de Nerval.

10 mai. — Un dessin à l'encre de Chine du comte Drouet d'Erlon. — La date de la naissance de Gérard Dow. — Un tableau de Benvenuto Fallochi. — Les livres imprimés en rouge.

20 mai. — Les médailles des sept victimes. — Les marques des peintres (Henri de Blès).

30 mai. — La petite eau-forte du *Faust* de Gérard de Nerval.

10 juin. — L'hôtel de ville de Bruxelles. — Médailles et monnaies de la Révolution. — Singulières figures admises dans les églises.

20 juin. — Le musée de Paris. — Les livres imprimés en rouge. — Les livres imprimés en bleu.

30 juin. — Sépultures dans l'intérieur des églises.

Journal des Artistes. 17 mars. — P.-E. MAUGEANT. M. Brunetière et l'immoralité de l'art.

Lorraine artistique (la). Mai-juin. — Antony VALABREGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Bérain.

Magasin pittoresque. 15 avril. — Clément JANIN. Les médailleurs français. — A. BRUNEL. Vieilles maisons et maisons neuves.

1er mai. — R. HÉNARD. L'hôtel de Sens.

15 mai. — E. DUHOUSSET. Un souvenir d'Horace Vernet.

1er juin. — E. CHARTRAIRE. Broderie conservée au trésor de Sens. — *Cyrano de Bergerac*, sculpture de Bernstamm, gravée par Crosbie.

15 juin. — C. FLEURIGAND. Les monnaies françaises. — A. DE NURBEL. Buste présumé de Mme de Warens.

Maîtres de l'Affiche (les). Avril. — MUCHA. *Lorenzaccio*. Affiches de Chéret, Penfield, Evenepoël.

Mai. — CHERET, *Les œuvres de Rabelais* — MOREAU-NELATON. *La Nativité*. — VALLOTTON. *Le Concert de la Pépinière*. — Fred. HYLAND. *Harper's Magazine*.

Juin. — Jules CHERET. *Diaphane*. — TOULOUSE-LAUTREC. *La Goulue*. — Maxfield PARRISH. *Century*. — Fritz REHM. *Cigarettes Laferme*. — IBELS. Prime.

Mémoires de l'Académie de Vaucluse, 1898. N° 1. — A. SAGNIER. La numismatique appliquée à la topographie et à l'histoire des villes antiques du département de Vaucluse.

Ménestrel. Avril-mai. — J. TIERSOT. Les *Meistersinger* (Maîtres Chanteurs) (*suite*).

Mercure de France. Mai. — André FONTAINAS. La statue de Balzac. — Henry-D. DAVRAY. Aubrey Beardsley.

Juin. — André FONTAINAS. Les salons de 1898.

Monde moderne. Mai. — Louis GONSE. Les cathédrales gothiques en France. — G. TOUDOUZE. Les médailles. — GERSPACH. Bologne.

Juin. — J. GUSMAN. Pompéi. — Georges SERVIÈRES. Hildesheim.

Monde musical (le). 15 mai. — Le grand orgue de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. — A. DANDELOT. *Ferraal*.

15 juin. — A. MANGEOT. Edouard Mangeot. — A. DANDELOT. *La Cloche du Rhin*.

30 juin. — Alex. GUILMANT. La musique et les organistes.

Moniteur des arts. 24 juin. — Les salons. — Jules SALMSON. La peinture. — G. LOPISGISCH. La sculpture. — Maurice MÉRY. L'art décoratif. — Wilford E. FIELD. — L'art en Angleterre. — Emile Cardon. Sir Edward Burne Jones. — Louis HISTA. Auguste Truphème.

Juillet. Les salons : MORIN-GOUSTIAUX. L'architecture. — Maurice MÉRY. L'art décoratif. — Wilford F. FIELD. L'art français au Guildhall. — C. D'HENNEBAUT. Les envois de Rome. — R. BALSA DE LA VÉGA. L'art en Espagne. — Wilford-F. FIELD. L'art en Angleterre.

Moniteur des expositions. 16-31 mars. — A. DA CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900 : les transformations de la tour Eiffel. — J. LAFFARGUE. L'électricité à l'Exposition de 1900.

1-15 avril. — Alfred PICARD. L'agriculture à l'Exposition de 1900. — Max DE NANSOUTY. Le chemin de fer circulaire de l'Exposition de 1900. — A. DA CUNHA. Le pont Alexandre III.

16-30 avril. — Max DE NANSOUTY. Les chemins de fer à l'Exposition de 1900. — A. DA CUNHA. La partie postérieure du grand palais.

1-15 mai. — Henry LAPAUZE. L'Exposition de 1900. — Max DE NANSOUTY. Le pont Alexandre III. — A. DA CUNHA. Les fers du grand palais.

16-31 mai. — Henry LAPAUZE. L'Exposition de 1900 (2e article). — Max DE NANSOUTY. Le palais des beaux-arts. — A. DA CUNHA. Les façades de l'esplanade des Invalides.

1-15 juin. Armand GREBAUVAL. L'Exposition de Turin. — Max DE NANSOUTY. — Le rôle des expositions universelles. — A. DA CUNHA. Les planchers en ciment armé du palais Girault. — Le palais des souverains en 1900 : l'hôtel Potocki de l'avenue Friedland.

16-30 juin. — Max DE NANSOUTY. Autour du pont Alexandre III. — A. DA CUNHA. Le palais de l'électricité et le château d'eau.

Notes d'art et d'archéologie. Avril. — A. GIRODIE. Les livres de prière illustrés. — L. DELBEKE. La polychromie des églises et l'apparition de la Renaissance.

Nouvelle Revue. 1er mai. — Armand DAYOT. Horace Vernet.

15 mai. — Armand DAYOT. Le Salon de 1898. — C. DUVAL. La miniature sur ivoire.

1er juin. — Armand DAYOT. Le Salon de 1898 (*suite*).

15 juin. — Henry JOUIN. Balzac et son sculpteur.

Œuvre d'art. 10 avril. Pâques fleuries — E. PAUILLY. Les panneaux de Simone-Memmi. — Ch. PONSONAILHE. La madone attribuée à Piero del la Francesca.

1-15 mai. Les deux Salons de 1898 (comptes rendus de BOYER D'AGEN, J. RIEU, P. MARYLLIS, etc., etc.).

1-15 juin. Les deux Salons de 1898 (*suite et fin*).

Parisien de Paris (le). 3 avril. — Léon MAILLARD. Jean Desbrosse. — Roger MARX. Th.-Chassériau

8 mai. Léon MAILLARD. Le Balzac de Rodin. — Henri BOUTET. Félix Buhot.

15 mai. Henri NOCQ. Les exposants américains aux Salons.

Plume (la). Juin. Alexandre Falguière.

Quinzaine (la). 1er mai. Paul GAULTIER. Le château de Chantilly.

16 mai. L. FLANDRIN. Les deux Salons de 1898 (1re partie).

1er juin. Jean-François MILLET. Correspondance inédite. — Louis FLANDRIN. Les deux Salons de 1898 (2e partie).

Recueil de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure et Société d'archéologie de Saintes. — DANGIBEAUD. Les vieilles enseignes à Saintes. — J.-L.-M. NOGUÈS. Un tombeau du XIIIe-XIVe siècle.

Réforme sociale. 16 mai. — J. ANGOT DES ROTOURS. Ruskin ou la réforme sociale par l'esthétique.

Revue archéologique. Mars-avril. — Salomon REINACH. Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers. — DROUIN. Les légendes des monnaies sassanides (*fin*). — Pierre PARIS. Bronzes espagnols du style gréco-asiatique. — COUVE. Un lécythe inédit du musée du Louvre. — DARESSY. Plan égyptien d'une tombe royale. — DIMIER. Benvenuto Cellini à la cour de France. — ALBANÈS. Inscriptions de Provence. — Léon LE BAS. Voyage archéologique de Ph. Le Bas en Grèce et en Asie Mineure (1843-1844). Extraits de sa correspondance (*fin*).

Revue de l'art chrétien. 4e série, t. IX (1898), 3e livraison. — R.-P.-H. GRISAR. Sainte-Marie in Cosmedin à Rome. — G. ROHAULT DE FLEURY. Notes sur Saint-Apollinaire de Ravenne et les reprises en sous-œuvre du XVIe siècle. — L. DE FARCY. La grande salle de l'évêché d'Angers. — W.-H.-James WEALE. Jean Brito et l'invention de l'imprimerie. — GERSPACH. Fresques récemment découvertes à Florence, Orvieto et Montefiascone. — Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. La généalogie du crucifix du trésor de Cherves. — H. CHABEUF. Deux ivoires du musée de Dijon.

Revue biblio-iconographique. Mai. — NAUROY. Duplessis-Bertaux.

Revue Blanche. 1er mai. — Paul SIGNAC. La technique de Delacroix.

15 mai. — Paul SIGNAC. Les techniques impressioniste et néo-impressioniste. — Thadée NATANSON. L'art des Salons.

1er juin. — Thadée NATANSON. L'art des Salons (*suite*).

Revue Bleue. 14 mai. — Paul FLAT. Les Salons de 1898.

4 juin. — Paul FLAT. Les trois Vernet.

Revue catholique des Revues. Mai. — Léonard de Vinci.

Revue celtique. N° 2. — Salomon REINACH. Esquisse d'une histoire de l'archéologie gauloise (1er article). — Cam. JULLIAN. Inscription gallo-romaine de Rom (Deux-Sèvres).

Revue chrétienne. 1er juin. — Paul MÉGNIN. Arn. Bœcklin.

Revue critique d'Histoire et de Littérature. 16 mai — KRAUS. Histoire de l'art chrétien (article d'André Pératé). — Hiller VON GŒRTRINGEN. Les fouilles de l'île de Théra, ruines, inscriptions, vases et terres cuites.

20 juin. — J.-B. SUPINO. Le Campo-Santo de Pise (article d'André Pératé). — P. TOLDO. L'art italien dans l'œuvre de Rabelais (article de H. Hauvette).

Revue des Deux-Mondes. 1er mai. — G. VALBERT. J.-F. Millet

15 mai. — G. DUBUFE. L'architecture.

1er juin. — Robert DE LA SIZERANNE. Les portraits d'hommes aux Salons de 1898.

Revue des Etudes grecques. Janvier-mars. — CROISET. Bacchylide. — T.-R. Notes sur Bacchylide. — GIRARD. Un texte inédit sur la cryptie des Lacédémoniens. — Th. REINACH. La tête d'Elché au musée du Louvre. — PERDRIZET. Note généalogique sur la famille de Praxitèle. — TANNERY. Astrampsychos.

Revue des Arts décoratifs. Mai. — Les arts décoratifs au Salon de 1898 (Reproduction des objets d'art).

Juin. — L. DE FOURCAUD. Les arts décoratifs aux Salons de 1898. — Emile GALLÉ. Mes envois aux Salons. — Ernest LEFÉBURE. L'écharpe offerte à l'impératrice de Russie. — SAINT-ANDRE DE LIGNEREUX. Le cuir d'art français et son enseignement.

Revue Encyclopédique. 2 avril. — Louis VIDAL. La photographie des couleurs.

7 mai. — Maurice GUILLEMOT. Les trois Vernet.

4 juin. — Gabriel MOUREY. Aubry Beardsley.

11 juin. — Emile VIOLARD. La céramique berbère. — Michel DELINES. L'art d'après Léon Tolstoï.

18 juin. — E. BLOCHET. Charles Schefer.

Revue de Loir-et-Cher. Mai. — F. JARVER. Le Loir-et-Cher aux expositions des Beaux-Arts à Paris, en 1898.

Revue hebdomadaire. 14 mai. — C. BIENNE. La sculpture au Champ-de-Mars.

Juin. — C. BIENNE. L'exposition des Beaux-Arts.

Revue de Lille. Avril. — E. GRISELLE. Une école catholique d'arts et métiers en 1599. — L. MONTENIERS. Monuments et souvenirs de la France à Rome.

Revue Mame. 8 mai. — E. TROGAN. Puvis de Chavannes.

Revue de Paris. 1er mai. — Léon TOLSTOÏ. La musique de Wagner.

15 mai. — P. LALO. *Fervaal* et la musique française.

15 juin. Maurice HAMEL. Les Salons de 1898.

Revue populaire des Beaux-Arts. 9 avril. — E. BENOIT-LEVY. — La Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. — Pascal FORTHUNY. Enlevage et rentoilage (à propos des fresques de Chassériau). — Charles CONSTANT. Dessins et modèles artistiques et industriels (législation).

23 avil. — Gustave LARROUMET. Emmanuel Frémiet. — Le dessin dans l'éducation.

28 avril. — Les Salons de 1898 : La Société des Artistes français.

7 mai. — Francis MAIR. La sculpture au Salon. — F. CARDET. Le Salon des Indépendants.

14 mai. — Fr. MAIR. La peinture au Salon (1er article). — Emile BERTHOUD. Ypres et ses monuments..

21 mai. — Fr. MAIR. La peinture au Salon (2e article). — ALBERTE. Une visite à Montriveau chez Jean Carriès.

28 mai. — Georges LECOMTE. La mode de la peinture anglaise. — Fr. MAIR. Au Salon : la gravure, la peinture (3e article). — Emile LAMBIN. *La Cathédrale* de M. Huysmans.

4 juin. — L. AUGE DE LASSUS. Le musée Carnavalet. — Francis MAIR. La peinture au

Salon (4e article). — Ferdinand CARDET. Le vitrail aux XIIe et XIIIe siècles.

11 juin. — Jean DAGNÈRES. La peinture au Salon (5e article). — Arthur MAILLET. Les objets d'art aux Salons.

18 juin. — Raymond BOUYER. Les Salons de 1898. — Camille BELLANGER. L'église de Saint-Julien le Pauvre. — Georges LECOMTE. Camille Pissarro.

25 juin. — Raymond BOUYER. Les Salons de 1898 : la Société nationale des Beaux-Arts. — Jean DAGNÈRES. La Société des Artistes français. — A. DE RICAUDY. La mode byzantine au musée Guimet. — Georges LECOMTE. Claude Monet.

Revue pour les jeunes filles. 5 mai. — A. ERNST. Notes d'un musicien sur la musique d'église.

20 mai. — Maurice DEMAISON. Gustave Moreau.

Revue des Revues. 15 avril. — Prince B. KARAGEORGEVITCH. Vallgren et ses œuvres.

1er mai. — Henri FRANTZ. Quelques peintres de femmes.

15 juin. — Camille MAUCLAIR. L'art de M. Auguste Rodin.

Revue de Saintonge et d'Aunis. 1898. — Une trouvaille d'objets gallo-romains à Saint-Macoux (Saintes). — Les tombes de la famille d'Agrippa d'Aubigné.

Revue internationale de Musique. 1er avril. — Elie POIREE. Étude sur le discours musical. — Julien TIERSOT. Études musicales sur le XVIe siècle (*suite et fin*). — Henri DE CURZON. Chopin et Liszt jugés par Schumann.

15 avril. — Henri GAUTHIER-VILLARS. La littérature du wagnérisme en Allemagne. — Louis GALLET. Quatre directeurs de l'Opéra. — FIERENS-GEVAERT. La Passion selon saint Mathieu au Conservatoire de Bruxelles.

1er mai. — F. DE MÉNIL. Les spectacles lyriques à Londres au XVIIIe siècle. — WILLY-BRÉVILLE. *Fervaal.* — A.-E.-E. VINCENT. Le mouvement musical croate. — Ch. MALHERBE. Saint-Saëns, jugé par un Anglais.

Juin. — Henry ROUJON. Alfred Ernst. — Albert SOUBIES. La musique hongroise au XIXe siècle. — WILLY-BRÉVILLE. *Fervaal* et la critique.

15 mai. — H. DE CURZON. La musique d'Hoffmann. — L. GALLET. Le nouvel Opéra-Comique à Paris. — G. SERVIÈRES. Le *Prophète* de Meyerbeer et la presse en 1849. — Alfred ERNST. Hans Richter.

Revue historique, scientifique et littéraire du département du Tarn. Janvier-avril 1898. — Baron DE RIVIÈRES. Découverte à Albi d'un tombeau d'évêque du XVIIe siècle.

Revue septentrionale. Mai. — F. DE MONNECOVE. La Société des Artistes français. — R. LE CHOLLEUX. La Société nationale des Beaux-Arts. — Mme DEMONT-BRETON. Les femmes et l'art décoratif.

Semaine des constructeurs. Avril.— Pascal FORTHUNY. Histoire de l'architecture. — Émile LAMBIN. L'art gothique chez les décadents. — ALINOT. Les monuments historiques de Luxeuil. — Emile LAMBIN. L'église de Marolles-en-Brie. — V. D. Le beffroi de Béthune.

Mai. — Émile LAMBIN. Les trois Vernet. — H. MOREL-LACORDAIRE. Comment on se meublait chez les anciens. — P. FORTHUNY. L'hôtel Ecoville à Caen. — Emile LAMBIN. Les études archéologiques en France au XIXe siècle. — Émile LAMBIN. L'œuvre de Jean Baffier.

Juin. — P. FORTHUNY. L'architecture aux Salons.

Société normande de géographie. 1898. — Ernest LAYER. La Bretagne monumentale et artistique.

Société des antiquaires de Picardie. (Album archéologique 1898) Bas-relief gallo-romain représentant deux masques tragiques. — L'adoration du Veau d'or. — Tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle, appartenant au tribunal de Montdidier. — La châsse de saint Furcy, à Gueschard (Somme). — Calice en argent doré, à Vergiès (Somme).

Tour du monde. 7-14 mai. — E. MÜNTZ. En Allemagne : Rothembourg.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Léopold Flameng.

Dans sa séance du 20 juillet, l'Académie des beaux-arts a élu M. Léopold Flameng, membre titulaire de la section de gravure en remplacement de M. A. Blanchard.

Le nouvel académicien est né en 1831; élève de Luigi Calamatta, il débuta par l'eau-forte originale, mais sans y trouver les succès et les ressources que son talent lui donnait droit d'en attendre; retenons toutefois de cette partie de son œuvre *Sauvée*, composition importante, et les planches du *Paris qui s'en va et Paris qui vient* (1859).

Cette même année, Charles Blanc fonda la *Gazette des Beaux-Arts* ; camarade de M. Flameng à l'atelier de Calamatta, il lui demanda sa collaboration; M. Flameng ne tarda pas à se mettre hors de pair, par de nombreuses planches exécutées d'après les peintres les plus divers; on ne saurait en effet trop admirer la souplesse dont il fit preuve en s'assimilant avec un goût parfait les caractères les plus opposés et en les traduisant d'une facture légère, spirituellement entremêlée d'eau-forte et de burin : citer *Miss Graham*, *l'Enfant bleu* (Gainsborough); *la Source*, *Mme Devauçay* (Ingres); *la Halte* (Meissonier); *la Naissance de Vénus* (Cabanel); *la Tour*, d'après lui-même; *Martin Day et sa femme* (Rembrandt); *Mme Pasca* (L. Bonnat), c'est citer une série d'œuvres comptant parmi les plus belles dans la rénovation de l'eau-forte...

La réputation de M. Flameng s'agrandit encore au lendemain de l'apparition de ses gravures d'après Rembrandt; *la Ronde de jour* dite *de nuit*, *la Leçon d'anatomie*, *les Syndics*, enthousiasmèrent artistes et amateurs, et la copie qu'il fit de *la Pièce aux cent florins* marqua un des plus heureux résultats obtenus d'après le maître hollandais.

Citons enfin *la Mort de sainte Geneviève*, d'après le triptyque de J.-P. Laurens au Panthéon, qui valut en 1886 à M. Flameng la médaille d'honneur, puis *la Vierge au donateur*, de Van Eyck (1896), dont bien des personnes ont pu voir et apprécier l'admirable dessin préparatoire qu'il exécuta au musée du Louvre, devant le chef-d'œuvre de l'école flamande; nous précisons ce point, car il est presque passé en proverbe qu'*un graveur-traducteur ne sait pas dessiner;* on ne réfute jamais trop les fausses assertions.

Son œuvre dépasse 800 planches qui sont d'un excellent enseignement; il a laissé jouer en elles au blanc du papier le rôle qui lui incombe, traçant en cela dans l'eau-forte la voie indiquée par Henriquel-Dupont dans le burin; toujours spirituel dans la conduite de sa taille, il a su conserver à toutes ses estampes, malgré leur simplicité d'aspect, une remarquable tenue, qui indique que toutes ses œuvres sont d'un maître.

Décoré en 1870, M. L. Flameng a été nommé officier de la Légion d'honneur en 1894.

Loys Delteil.

EXPOSITIONS

L'École française au Guildhall.

Londres, juillet 1898.

C'est la sixième des expositions qu'organise, depuis 1890, la corporation des marchands de Londres : on a réuni successivement, en faisant appel aux collections particulières, des primitifs flamands et hollandais, des peintres de l'ancienne École anglaise, et des contemporains; cette année, voici les peintres français, ceux du XVIIIe et du XIXe siècle.

Trois toiles représentent la peinture française du XVIIe siècle : un *Louis XIV en chevalier de Malte*, par Mignard, sans grand intérêt; deux tableaux, pièces rares de ces peintres flamands égarés dans un siècle italianisé, les frères Le Nain : *Enfants écoutant un vieux joueur de cornemuse ; Le Chant*. Le premier de ces tableaux, petit panneau prêté par le duc de Sutherland, rappelle Téniers tant par les dimensions que par la vérité du sentiment, la bonhomie et l'intimité des attitudes ; mais le coloris, les lumières dont le ton blafard est ici atténué, est personnel, inoubliable. Beaucoup plus largement représentée est l'École du XVIIIe siècle ; un art français s'y révèle, teinté d'influences flamandes sans doute, mais délivré de la servitude italienne. Watteau, le premier, a donné le signal de la révolte. Six toiles de lui sont exposées, et, à tout prendre, elles ne valent ni celles du Louvre, ni même les deux panneaux de Dulwich-collège : ce sont deux *Scènes dans un jardin*, une *Fête champêtre*, des *Acteurs de la Comédie italienne*, le Watteau que nous connaissons. Exceptons pour les mentionner spécialement la *Gamme d'amour* (coll. J. Wernher) que nous trouvons au XVIIIe siècle dans la galerie de Mariette, et surtout le *Duetto* (coll. S. Francis Cook), tableau peu connu, je crois, et d'une curieuse recherche : une femme tient une page de musique sur laquelle tombe la lueur d'une bougie que porte un homme. Des teintes rougeoyantes mêlées aux soies et se jouant sur les plis des étoffes, quel thème pour un coloriste curieux et novateur tel que Watteau !

Après Watteau, ses élèves et ses successeurs. Nous trouvons cinq tableaux de Lancret ; peu de galeries d'Europe pouvaient en montrer autant et d'aussi variés : *Les Deux Amis*, *Nicaise*, *l'Escarpolette*, voilà des sujets à la Watteau, traités à la Watteau, avec une nuance d'esprit qui remplace la poésie romanesque du maître. *L'Hiver*, c'est déjà une étude plus réelle de la vie et des mœurs du temps ; nous y voyons les amusements de l'hiver. Enfin une *Scène dans un jardin* montre assez clairement l'influence du dessin et du coloris de Boucher (coll. Watt). Pater est représenté par une toile spirituelle : *Le Désir de plaire* ou *la Toilette* (coll. Lavalette), et Trinquesse par un tableau romanesque et passionné, *Scène d'amour* (coll. Reginald Vaile). Nous nous rapprochons ainsi de Fragonard : un côté unique de ce talent délicat apparaît dans la *Scène dans un jardin* et dans le *Portrait d'une dame*, prêtés par la collection Pirbright ; l'étude élégante du costume féminin dissimulant et trahissant les formes. Avec Boucher, nous voici dans un courant différent : l'inévitable pastorale à paysage bleu, *Cupidon avec des enfants*, *Enfants jouant avec un bouc*, *Groupe d'enfants* (coll. A. de Rothschild), voilà le genre décoratif dans lequel il excella ; à voir des études de ses « Amours », on comprend qu'il les a conçus comme un motif nouveau, nullement comme une représentation de la réalité. Une belle porcelaine de la collection Pirbright, l'une des plus riches en œuvres du XVIIIe siècle, nous représente *Madame de Pompadour;* nous eussions aimé voir l'original, grand tableau que par malheur M. A. de Rothschild a gardé. De Greuze, tous les tableaux exposés sont connus ; la plupart faisaient partie de l'ancienne collection de San Donato. Lord Pirbright en possède la majeure partie, *Tête d'enfant*, *Bacchante* (variante de la fameuse *Bacchante à l'amphore*), *La Volupté*, *La Jeune Fille et l'Oiseau* (coll. Wantage), *Tête de jeune fille* (coll. Galloway), *Portrait de son père* (coll. Leatham). C'est le Greuze, le meilleur Greuze, peintre de la jeune fille, voluptueux comme son siècle et sans prétentions à l'enseignement moral. Rarement Chardin m'a paru plus intime, plus pénétrant que dans les deux petits tableaux de la collection S. Francis Cook : *la Blanchisseuse*, *la Fontaine*. Ces tableaux, célèbres au XVIIIe siècle, achetés par le chevalier de la Roque, restent encore parmi les meilleurs du maître. Il n'en est pas de même de l'École des portraitistes si riche au siècle dernier, pauvre ici : je cherche La Tour, Tocqué, Roslin, Duplessis. Je trouve un Largillière : *Madame de l'Aubespine* et non des plus caractéristiques, un Carle Van Loo (*Mad. de la F.*), reconnaissable à son coloris blanchâtre et mou, défaut qu'il a légué à son élève F.-H. Drouais, auteur, néanmoins, d'une délicieuse tête de petite fille, *la baronne Conyers à dix ans*. Les meilleures œuvres et les plus importantes au point de vue iconographique sont un beau *Portrait du duc de Penthièvre* par Nattier (coll. Bischoffsheim) où l'auteur se joue dans les dentelles, les broderies d'argent et les couleurs gris clair de l'habit ; et celui de *Marie-Antoi-*

nette entourée de ses enfants, plus connu (coll. Pirbright), par Mme Vigée Le Brun. Somme toute, presque toutes les écoles du XVIIIe siècle, si l'on excepte la triste peinture académique et le paysage, sont représentées par des œuvres importantes.

Il en est de même de celles du XIXe siècle, abstraction faite des peintres romantiques d'histoire, complètement absents. Mais, dans ce grand nombre d'œuvres contemporaines, nous devons choisir. Ce qui frappe, sans contredit, c'est l'abondance et la beauté des paysages des Diaz, Daubigny, Rousseau, Harpignies, Millet, Constant Troyon, Corot. Notons au passage *Un clair-bois, forêt de Fontainebleau* (coll. J. Donald), où Rousseau a mis sur les lourds feuillages les pourpres splendides du couchant; *les bords de l'Oise*, de Daubigny (coll. sir Day); *l'Orage*, de Diaz, et aussi deux ou trois sujets de genre du même auteur, *le Sentier de Saint-Privé*, d'Harpignies (coll. Young); *Allant au marché*, de Troyon (coll. Donald); *Se rendant au travail*, de Millet (coll. Donald); *la Mer ouverte*, de Dupré (Forbes). A tout prendre, de tous ces peintres nous avons au Louvre plus et mieux. Mais je ne crois pas qu'il existe de plus beaux Corot, j'hésite à dire d'aussi beaux, que dans la collection Alexandre Young. Nous avons vu, exposés, trois petits tableaux : *les Trois vaches, le Pêcheur, l'Arbre penché*, d'un pinceau léger, d'une couleur argentée, d'un rayonnement de lumière indéfinissable; le joyau de la collection est un quatrième, d'une dimension supérieure aux plus grands du Louvre et d'une perfection inconnue : *le Lac*. Au premier plan, des fourrés, des roseaux, un arbre immense, vieux, d'une personnalité extraordinaire et qu'on n'oublie pas. Les eaux du lac rayonnent et scintillent, sans le secours des procédés habituels aux peintres. La tonalité générale est un peu jaunâtre, un ton de vieil argent qui ne peut s'exprimer. Il faut avoir vu ce tableau que l'on peut opposer avec orgueil aux meilleurs paysages des Hollandais. La peinture de genre est dominée par le talent de Meissonier; on a pu revoir ses petites compositions, *Noble Vénitien* (coll. Gambart), *Gentilhomme Louis XIII* (sir James Joicey) et sa grande aquarelle gouachée, *1807* ou *Vive l'Empereur* (coll. John Balli); quatre Gérôme : *l'Eminence grise; Saint Jérôme dans le désert, Bains turcs, Cléopâtre devant César*, et des meilleurs, un Cabanel: *Gentilshommes florentins*. Mais voici la salle du tout moderne. Nous retrouvons là les toiles admirées ou critiquées aux diverses expositions de Paris. Roybet, Bouguereau, Benjamin Constant, etc... Un catalogue aurait plus d'intérêt que notre compte rendu. Terminons par la mention d'un très intéressant Puvis de Chavannes peint en 1869, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, et de tableaux de Renoir, *Tasse de thé*, de Monet, *Peupliers à Giverny*, et de Pissaro, *Boulevard des Italiens*. Telle est, trop brièvement parcourue, cette exposition, qui donne une idée d'ensemble du mouvement d'art français, si prodigieux depuis le début du XVIIIe siècle.

J. Dureng.



Les fouilles d'Antinoë au musée Guimet. — Depuis trois années, le musée Guimet a entrepris des fouilles à Antinoë; et M. Gayet, que ses études personnelles d'archéologie appellent chaque année en Egypte, a mis son concours gracieux à son service, pour les diriger. Pendant deux ans, ses travaux ont porté sur les monuments de la ville hadrienne; des temples égyptiens et romains ont été dégagés par lui, qui ont fait l'objet de diverses publications scientifiques; cette fois, l'exploration vient de porter sur la nécropole de la célèbre cité, et ce sont les costumes dont étaient revêtus les morts romains et byzantins qu'il vient d'exposer au musée.

Dans les caveaux de ce cimetière, les corps sont quelquefois couverts de bandelettes, mais non momifiés. Les sables les ont préservés pourtant, autant et plus que les plus subtils aromates. Sur la face, un masque de plâtre se pose alors, peint ou doré, où s'enchâssent des yeux d'émail; mais le plus souvent, le défunt est revêtu du costume qu'il portait de son vivant. C'est ce costume que, pour la première fois, il nous était donné de connaître en détail.

De l'ensemble de la trouvaille il ressort que, dès l'époque de la fondation d'Antinoë, en 240 de notre ère, les modes d'Orient s'étaient imposées à la société romaine. Patriciennes et fonctionnaires impériaux portent déjà des vêtements de tissus et de formes asiatiques, richement ornés de soie-

ries brochées, de passementeries et de galons.

Trois costumes de femme sont surtout intéressants par leur ensemble et par les objets enterrés auprès des cadavres ; ceux d'une musicienne et de deux amazones — qui n'ont rien à voir avec les fières guerrières célèbres par les exploits de Thésée — mais qui, en emportant à leur dernière demeure la selle double rembourrée de leur haquenée, nous ont seulement appris leur passion pour l'équitation. Est-ce même équitation qu'il faut dire ? Car la haquenée pourrait bien n'être qu'une simple mule, à en juger par la sangle. Toujours est-il que la première porte des vêtements solides, des vêtements de voyage, ainsi qu'on dirait aujourd'hui. Sa chemise est de grosse toile rayée, à empiècement cintré, brodé de semis de pois rouges, jaunes et bleus, et de médaillons où s'épanouissent des fleurs arabescales. Sa robe jaune safran, était certes bon teint, tant la couleur est encore intense. Un empiècement, cintré comme celui de la chemise, en orne tout le haut, fond rouge encadré de bleu, avec lianes arabescales et vols d'oiseaux. Deux entre-deux prennent naissance à cet empiècement, et se terminent en motifs lancéolés sur la poitrine. Deux médaillons de même dessin s'étalent sur les épaules ; deux autres sur la jupe, au niveau des genoux. Une pelisse de lin, gris blanc, était jetée sur le tout, taillée à la façon d'un manteau de cour, avec bourrelet de chenille de laine rouge, verte et jaune, formant tour de cou, tandis que des médaillons violets, tissés à même l'étoffe, une corde nattée et des franges en ornent le bas. Un bonnet à trois pièces, en rubans de soie écrue alternant avec des galons côtelés de laine rouge ; des bottes souples de cuir maroquiné rouge ; un mouchoir de poche à carreaux jaunes et verts complètent cet ensemble. Auprès de la morte reposaient la selle double déjà citée, et une figurine d'Isis Vénus.

La robe de la seconde amazone est de reps, à larges raies vertes et violettes. Même chemise de grosse toile, à rayures d'étamine, dont la broderie seule diffère ; même manteau, mais taillé sur la droite en demi-lune, avec garniture d'effilés ; mules de cuir et bonnet de dentelle de laine ; bigoudis destinés à renfler les cheveux ; même selle double de cuir.

Tout autre était le costume de la musicienne Thotesbent. Sa chemise de fin lin a un empiècement rose, brodé de fleurs jaunes et bordé d'une zone décrite par trois rayures fond vert, avec rinceaux courants de délicates folioles brunes, jaunes et rouges. Sa robe, d'un superbe reps pourpre, a des entre-deux bleus, damasquinés d'arabesques florescentes jaunes, et des carrés de même style, appliqués sur les épaules et le bas de la jupe, avec médaillons enfermant des vases de fleurs. La pelisse, de laine orange, a un bourrelet de chenille de laine, pareil à un boa de fourrure ; le bonnet est de rubans de soie rouges et jaunes, séparés par des fils de cannetille, et montés sur une sorte de forme en grosse toile, que soutiennent des cordelettes en poil de chameau. Les sandales sont de cuir rouge, avec appliques de cuir découpé, repoussé, gaufré et doré, et bordure de cuir bleu, doré au petit fer. Aux côtés de la morte étaient déposés ses cythares d'ivoire, les sachets de cuir destinés à enfermer les plectres, et les plectres eux-mêmes, ses castagnettes, ses pots à fard et à pommade, ses flacons à parfums, son peigne d'ivoire sculpté où se profile une naïade ; puis les divinités de son laraire ; une bague de bronze à tête d'Apollon, une Vénus, l'uræus dressé sur la poitrine et une tête *Tanagra*. Un collier de perles de pâte de verre mêlées d'améthystes, de lapis, de perles fines, dont l'orient a conservé tout son éclat, et d'anneaux d'écaille blonde, était passé à son cou, et sur le suaire qui l'enveloppait s'étalait tout un semis de larges fleurs de toutes couleurs.

Pour pouvoir donner un aperçu de ces modes, il faudrait pouvoir décrire aussi les robes décolletées, puis les costumes d'homme, les longs manteaux de bourre de soie, pourpre ouverte, garnis de soieries brochées et de galons ; les jambiers d'étoffe ou de cuir, maintenus par des jarretelles fixées à un ceinturon ; les chemises à galons, comme damasquinés. Puis encore, les étoffes de toute nature, reps, bure, crépon gaufré, tissus soie et lin de toutes nuances ; les broderies au plumetis des mousselines, les galons, les passementeries, les soieries brochées, les tapisseries de haute et basse lisse, les coussins, matelas et tapis des lits funéraires ; les chaussures, coiffures de toutes formes, les lins damassés, les broderies d'application.

Et pour finir, les figurines de terre cuite, les masques de plâtre, portraits des morts, les miroirs à verres convexes, retrouvés attachés aux poignets des femmes ; puis entrer ensuite dans le détail des artifices servant à la mise en scène de ces toilettes, enfin étudier l'emploi des fards et des teintures au henné, destinées à obtenir cette couleur blond doré que les satiriques romains reprochent aux patriciennes d'avoir adoptée, pour ressembler aux femmes des Gaulois.

Il est vraiment inexplicable que le musée Guimet n'ait point, au cours de l'exposition, organisé une conférence sur ces modes si imparfaitement connues jusqu'ici par les peintures des fresques byzantines. Personne plus que nos mondaines ne s'y serait intéressé. Toutes ces élégances d'autrefois, toutes ces coquetteries lointaines, auraient fixé une heure leur curiosité, toujours en quête de culture artistique. Le moment eût été admirablement choisi. La responsabilité de ce regrettable oubli ne saurait être imputée à M. Gayet ; il nous revient de bonne source que tout le premier il avait eu l'idée de cette conférence, et nous ne doutons pas qu'il eût su la rendre attachante pour ses aimables auditrices et même pour ses auditeurs.

M. de F.

MUSÉES NATIONAUX

Le Conseil des Musées nationaux a adressé au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts son rapport annuel sur sa gestion de l'année 1896. Nous empruntons au *Journal officiel* les principaux passages de cet intéressant document :

« Le budget de 1896 se soldait par un reliquat de 84.345 fr. 42 qui, ajoutés, d'une part, à la subvention de l'Etat, aux revenus de la moitié du produit de la vente des diamants de la couronne, aux arrérages des legs, et, d'autre part, au montant de la vente des estampes de la chalcographie et de la vente des moulages, donnaient un total en recettes de 487.507 fr. 42 au budget de 1897.

« Or, jusqu'à la date du 18 janvier 1898, il a été dépensé sur l'exercice 1897, soit pour des acquisitions nouvelles, soit pour solde du prix d'objets d'art acquis en 1896 et payables par annuités, une somme totale de 390.681 fr. 80 qui se décompose ainsi :

A. — Acquisitions votées par le conseil

Département de la peinture, des dessins et de la chalcographie.

Portrait de M. Bertin aîné, peint par Ingres	80.000
Solde du prix d'un tableau de Lawrence, acquis en 1896	35.000
Portrait d'homme, peint par Romney	8.000
A reporter	123.000
Report	123.000
Dessins acquis à la vente de Goncourt	19.215

Département des objets du moyen âge et de la Renaissance.

Un émail de Limoges	4.000
Un lot de faïences anciennes et un ivoire	21.000

Département des sculptures du moyen âge et de la Renaissance.

Solde du prix d'une Vierge colossale en bois acquise en 1896	30.000
Un bas-relief de Mantegazza	6.000

Département des antiquités grecques et romaines.

Premier acompte sur le prix du collier d'Olbia	50.000
Premier acompte sur le prix de la tiare d'Olbia	35.000

Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

Monuments de Crète et de Syrie	3.250
Lot de terres cuites d'Egine et de Thèbes	5.000
Objets et inscriptions provenant de la Phénicie	2.800
Deux pièces d'argenterie	3.000
Un vase archaïque de Thèbes	8.000
Un lot de poteries antiques	2.800
A reporter	313.065

Report.	313.065
Département des antiquités égyptiennes.	
Trésor d'orfèvrerie provenant de Sagarat	20.000
Total des acquisitions votées par le conseil	333.065
Frais afférents aux diverses acquisitions [1], 941 fr. 80.	

B. — Achats courants ou ayant un caractère d'urgence, faits par les conservateurs des divers départements.

Département des peintures, dessins et de la chalcographie.	
Deux objets	100
Département des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance.	
Huit objets isolés et un lot d'objets . .	10.500
Département de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance.	
Sept objets	8.538
Département des antiquités égyptiennes.	
Huit objets.	4.130
Département des antiquités grecques et romaines	12 060
Département des antiquités orientales et de la céramique antique.	
Dix-sept objets et trois lots.	10.314
Collection Grandidier (13 objets) . . .	5.908
Musée du Luxembourg (16 objets) . .	480
Musée de Versailles (2 tableaux). . .	1.800
Musée de Saint-Germain (4 lots et 17 objets)	1 745
Total (I)	55.675
Total général des dépenses effectuées, 390.681 fr. 80.	

« Donc le budget pour l'année 1897 ayant été, au début de l'année, arrêté en recettes à la somme de 487.507 fr. 42, et l'ensemble des dépenses effectuées en 1897 ne s'élevant qu'à la somme de 390,681 fr. 80, le reliquat disponible pour 1898 serait de 96.825 fr. 62.

« Parmi les ouvrages d'art acquis en 1897 pour le musée du Louvre, il en est un d'une importance particulière et dont l'entrée au Louvre sera à bon droit saluée par tous comme un événement exceptionnellement heureux. C'est l'admirable portrait de M. Bertin aîné, peint par Ingres en 1832, et qui, malgré les difficultés que l'affaire semblait présenter au début, a pu définitivement être conservé à la France.

« Si dans les départements autres que celui des peintures, quelque conquête d'une importance équivalente ne peut être signalée ici, il ne s'ensuit pas, tant s'en faut, que ces départements ne se soient, eux aussi, enrichis d'œuvres très précieuses, soit dans le domaine de l'antiquité, soit dans le domaine des arts de la Renaissance et du moyen âge. Il convient d'ailleurs de rappeler qu'une grande partie des ressources dont il eût été possible, en d'autres circonstances, de disposer pour des acquisitions nouvelles, était obligatoirement destinée cette année au payement partiel ou complémentaire d'acquisitions antérieures hautement importantes, la tiare d'Olbia, par exemple, et le beau collier de même origine.

« Comme par le passé, d'ailleurs, Monsieur le Ministre, les membres du conseil des musées nationaux ont tenu à honneur de remplir, dans les strictes conditions qu'elle comporte, la tâche qui leur a été confiée. Moins que jamais, ils ne sont tentés d'oublier que leur devoir est de veiller invariablement à ce que toute œuvre à acquérir ou à recevoir à titre de don soit digne de l'hospitalité du Louvre; moins que jamais ils inclinent à penser que cette hospitalité puisse être accordée à des œuvres d'un mérite ou d'un intérêt secondaire, à de simples documents, pittoresques ou autres, qui auraient pour résultat l'accroissement numérique des diverses séries plutôt que l'enrichissement réel de celles-ci par l'introduction d'œuvres incontestablement pourvues d'une beauté ou d'un caractère d'élite.

« Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'hommage de mon profond respect.

« Cte Henri Delaborde,
« Président du conseil des Musées nationaux. »



La nouvelle salle de sculpture qui vient d'être ouverte au musée du Louvre est située au rez-de-chaussée, dans l'aile méridionale de la cour; elle sera réservée aux

[1] L'exercice n'étant pas clos, les totaux ne sauraient être donnés comme définitifs.

acquisitions du département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes; c'est, a écrit dans les *Débats* le conservateur, M. André Michel, une sorte de salle d'attente où, sans préoccupation de classification géographique ou historique, toutes les acquisitions nouvelles pourront être immédiatement offertes à l'étude du public, jusqu'à ce qu'elles aillent prendre, dans les séries auxquelles elles appartiennent, leur place définitive.

Signalons-y, entre autres, un *Christ en bois peint et doré*, don de M. Courajod, une tête de Christ, en pierre peinte, XVIe siècle, un admirable buste de petite fille signé Houdon, de curieux fragments de la collection Courajod donnés par sa sœur, Mme Ciry, un beau stuc peint de *la Madone et l'Enfant*, donné par Mme Edouard André, en même temps que les consoles en bois sculpté sur lesquelles vient d'être placée la Vierge de Jacopo della Quercia, un buste du cardinal Léopold de Médicis, toute une série de maquettes et de bustes en plâtre de Carpeaux, etc., etc.

**

La salle des moulages, qu'on vient également d'inaugurer au Louvre, occupe l'emplacement de l'ancien manège du prince impérial. Au sable d'autrefois a succédé une fine mosaïque. Les chapiteaux des colonnes qui s'élèvent autour de la salle sont du maître Frémiet. Sur le balcon de la loge d'où l'impératrice assistait aux voltes et contre-voltes de son fils, on a laissé les abeilles d'or d'antan.

Est-ce bien au Louvre la place d'une collection de moulages, et ne serait-il pas préférable de grouper, dans un local unique, une collection vraiment complète, comme il en existe à l'étranger?

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons rappeler sans quelque humiliation la note parue dans les journaux : « Le Louvre ne possédant pas assez de gardiens pour assurer le service, la salle nouvelle ne pourra être ouverte au public que deux fois par semaine. »

Quand donc notre grand Musée national aura-t-il un budget décent? De telles mesquineries sont vraiment pitoyables.

**

Le Musée de Versailles continue sa réorganisation méthodique, sous la modeste mais active direction de M. de Nolhac. Quatre petites salles nouvelles viennent d'être ouvertes au public, à l'attique Chimay. Elles contiennent notamment la collection de quatre-vingts esquisses du baron Gérard, provenant de l'atelier de l'artiste. On y retrouve toute l'élégante société féminine de l'Empire et de la Restauration, et les portraits les plus célèbres, tels que ceux de l'impératrice Joséphine, Talleyrand, Mme Walewska, la comtesse de Montebello, Mme Récamier, etc.

A côté de cette collection, qui sera une révélation pour beaucoup de visiteurs, on en expose une autre récemment achetée par le musée. C'est une centaine de dessins, signés des dessinateurs du Dépôt de la guerre sous le premier Empire : illustration vivante et vécue des diverses campagnes de Bonaparte en Italie, exécutée sur les lieux mêmes, souvent par des témoins des événements.

Liste des Dons faits pendant le second trimestre de 1898

LOUVRE

Département des antiquités grecques et romaines.

Une tête colossale trouvée à Vaugueray (Rhône) et paraissant représenter Antonin.

Don de **M. Roubaud**, statuaire,

Une tête de Satyre femelle, en marbre.

Don de **M. Haro.**

Un bouchon d'amphore en terre cuite orné d'un trident.

Don de **M. Waille.**

Deux fragments de plats chrétiens trouvés dans les fouilles du village de Lecourbe (Algérie).

Don de **M. Cagnat.**

LUXEMBOURG

Gustave Moreau : *l'Apparition*, aquarelle ; *Œdipe et le Sphinx*, aquarelle ; *le Jeune homme et la mort*, aquarelle ; *le Calvaire*, peinture ; *l'Amour et les Muses; Venise.*

Bastien Lepage. *Portrait d'Ad. Franck*, peinture.

E. Lévy. *Barbier d'Aurevilly*, peinture.

H. Lévy. *Œdipe et Antigone*, peinture.

Delaunay. *Portrait d'homme*, peinture.

Fantin Latour. *Œillets*, peinture.

Cazin. *Effet de neige*, peinture.

Raffaelli. *Les invités attendant la noce*, peinture.

Pointelin. *Effet de soir*, paysage (pastel).

Lhermitte. *Une soirée musicale chez Amaury Duval* (fusain).

Don de **M. Charles Hayem.**

Portrait du père de M. Français, par M. Français.

Portrait de M. Français, par Carolus Duran.

Don de **Mme Girardin.**

⁂

Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Une miniature persane.

Don de **M. Alex. Rouart.**

Une gargoulette décorée d'une nscription arabe émaillée.

Don de **M. Stanislas Baron.**

Un fragment de marbre provenant d'une tombe arabe de la nécropole impériale de Chells (Maroc).

Don de **M. de la Martinière.**

Un flacon à eau de rose, en verre bleu, de fabrication persane.

Don de **M. Duret.**

Un bol en faïence de Damas.

Don de **M. Migeon.**

Un fragment de revêtement en faïence provenant de la mosquée d'Omar, à Jérusalem.

Don de **M. Saladin.**

⁂

Département des antiquités orientales de la céramique antique.

Une petite statuette en terre cuite peinte, trouvée à l'Acropole d'Athènes.

Don de **M. de Ridder.**

⁂

Musée de Marine et d'Ethnographie.

Un lit chinois.

Don de **Mme l'amirale Pallu de la Barrière.**

Liste des Acquisitions faites pendant le second trimestre de 1898

LOUVRE

Département des peintures et dessins.

Une grande vue de Stockholm, par Desprez. *Vente de Chennevières.*

Un paysage d'après nature, par Boucher.

Un portrait de femme, par Goya. *Vente Kums.*

⁂

Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Cinq faïences de Perse. XIV et XVe siècles.

Une plaque d'ivoire, Salerne, XIe siècle.

Département des antiquités orientales et de la céramique antique.

Deux vases et fragments.

Un lot d'objets orientaux (bijoux et pierres gravées).

Quatre terres cuites.

Un sac à osselets.

Un bouquetin en argent incrusté d'or. *Vente Tyszkiewicz.*

Un petit cavalier en bronze, de style ibérique.

Deux vases en terre cuite en forme de tête.

Deux vases terre cuite et deux fragments de vases.

Département des antiquités grecques et romaines.

Deux bijoux mycéniens en or.

Une tête d'Athèna Parthenos (réplique romaine).

Une figure en bronze trouvée à Némi. *Vente Tyszkiewicz.*

Une statuette de Minerve, en bronze, trouvée en Etolie.

Un grand fleuron or pâle d'ancien style grec, trouvé à Camiros (Rhodes).

Quatre pièces d'argenterie, trouvées à Torre del Greco.

Un petit bronze grec représentant un Satyre en course.

Département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.

Un buste de jeune fille, en terre cuite, par Houdon.

Département des antiquités égyptiennes.

Une statue en basalte noir de la fin de l'époque Saïte. *Vente Tyszkiewicz.*

Un vase de l'ancien Empire portant des inscriptions.

La Manufacture nationale de Sèvres prépare en ce moment un surtout en biscuit destiné à l'Elysée, dont le modèle a été exécuté par M. Frémiet.

C'est le « chef-d'œuvre » que notre Manufacture nationale compte exposer en 1900. L'une des quatre pièces principales qui doivent le constituer est déjà sortie des fours, et en parfait état, malgré ses dimensions et son extrême délicatesse.

L'ensemble du surtout se compose de quatre groupes, mesurant de 75 à 85 centimètres de hauteur; d'une pièce de milieu très basse — pour éviter au Président et à l'hôte placé en face de lui le désagrément, déjà éprouvé avec d'autres surtouts, de ne pouvoir que difficilement s'apercevoir, — et de six petits groupes de chasse, en bout de table. A droite de la pièce de milieu — un soleil couchant — seront placés une *Apothéose d'Hercule* et, séparé de ce groupe, auquel travaille encore l'artiste, par un vase à trépied, le *Char de Diane*, une Diane du Nord coiffée de la trabucoise russe, emportée par des rennes et chargée de dépouilles qui lui fourniront de nouvelles fourrures, semblables à celles dont elle est parée. A gauche, *Persée délivrant Andromède*, groupe actuellement au moulage et, après un second vase à trépied, le *Char de Minerve*, une Minerve aussi très originale, dont M. Frémiet a conçu les formes et l'allure, l'armure et le vêtement d'après les dernières figures découvertes dans les fouilles de Grèce.

La statue du duc d'Aumale, dont l'exécution a été confiée, on le sait, à M. Gérôme, se dressera-t-elle à Chantilly, sur la place qui précède les petites écuries, comme le désire l'éminent artiste, ou bien en face de l'hospice, suivant la préférence de MM. les conseillers municipaux de Chantilly? La question est enfin tranchée. Le conseil municipal, après avoir un peu hésité, pour des motifs tout locaux, a fini par se ranger à l'avis exprimé par le sculpteur chargé du monument, et la statue sera définitivement dressée devant la porte monumentale des grandes écuries, sur le terrain compris entre la pelouse et la Grande-Rue. Elle aura là un beau cadre qui la mettra tout à fait en valeur; elle sera vue de la Grande-Rue, très fréquentée en ce point, de la pelouse dès la sortie du bois Bourillon, et enfin des tribunes des courses.

Les nouvelles galeries du Muséum, au jardin des Plantes, viennent enfin d'être inaugurées officiellement par M. Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. En attendant que nous puissions revenir à loisir sur une œuvre qui fait le plus grand honneur à M. Dutert, l'architecte du palais des Machines, au Champ-de-Mars, nous empruntons au journal *le Temps* quelques détails sur les constructions et les installations qui remplacent l'antique musée anatomique, contemporain de Cuvier.

Commencé en 1893, le nouveau palais affecté aux collections anthropologiques, paléontologiques et d'anatomie comparée, a son entrée principale dans la partie du jardin qui regarde la place Walhubert : entrée monumentale, de fort belle décoration et dont la porte en fer forgé est d'un travail absolument remarquable. Par là, le visiteur pénètre dans un grand vestibule dallé de marbre et éclairé par une coupole elliptique que décorent de très beaux motifs sculpturaux empruntés à l'histoire naturelle. A noter particulièrement, sur l'une des parois latérales, un bas-relief magistral de Frémiet que l'on a pu voir au Salon de ces dernières années et qui représente un gorille étranglant un homme.

Du vestibule par l'escalier d'honneur, dont les motifs de décoration, empruntés à l'ordre végétal, présentent un heureux assemblage de feuillages entrelacés, on accède au grand amphithéâtre servant tout ensemble à l'anatomie, la paléontologie et l'anthropologie. C'est la place réservée aux grandes compositions picturales du maître Cormon, auxquelles la *Revue* a consacré une étude spéciale dans son numéro de janvier dernier.

L'installation des collections d'anatomie, dont l'honneur revient à M. Filhol, est des plus heureuses. La galerie est divisée en deux parties : à gauche, sont les squelettes des différents types humains; à droite, les organes ou pièces molles. Sur chaque vitrine, une fiche donne les indications caractéristiques des pièces exposées.

Les collections paléontologiques, classées à nouveau par les soins de M. Gaudry, membre de l'Institut, ne présentent pas moins d'intérêt, et plus particulièrement au point de vue chronologique qui leur donne une exceptionnelle valeur.

Au deuxième étage, l'anthropologie : M. Hamy, membre de l'Institut, qui a présidé à cette installation, a joint aux collections du Muséum celle du marquis de Vibraye et aussi un certain nombre de pièces de grande valeur, provenant des fouilles de Grenelle.

L'extérieur du palais, décoré par les animaliers les plus en renom, offre un très bel ensemble. On remarque notamment, sur les façades latérales, trois bas-reliefs en bronze, dont un de Frémiet représente *l'Ours et l'Homme ;* un autre de Barrias, *Des Nubiens attaquant un crocodile*, et enfin *Un cheval dompté*, de Marqueste.

Puis ce sont des bas-reliefs de marbre : *Loup pris au piège*, de Gauquier ; *Chien attaquant un sanglier*, de Tony Noël ; un *Singe*, de Fagel ; *Combat d'antilopes*, de Bayard de la Vingtrie ; un *Jaguar*, de Lançon ; *Renne défendant ses petits*, de Maniglier; un *Chien du mont Saint-Bernard*, de Lemaire, sans compter de nombreux motifs sculpturaux exécutés par MM. Engrand, Marquet de Vasselot, Houdin, Truffaut, Lormier, etc.



Un concours de composition musicale vient, pour la seconde fois, d'être ouvert par la ville de Nancy. Nous en résumons les conditions, en rendant hommage à l'intelligente initiative de la grande cité lorraine :

Il est ouvert un concours pour la composition d'une œuvre symphonique écrite pour l'orchestre ordinaire de symphonie avec ou sans instrument solo, et dont la durée ne devra pas dépasser trente minutes,

Ne sont admis à ce concours que les compositeurs français ou naturalisés tels. Les œuvres destinées au concours, et qui devront être *absolument inédites et inexécutées*, seront envoyées par la poste et franco — partition d'orchestre et réduction au piano à deux ou quatre mains — à M. le directeur du Conservatoire de Nancy, du 1er au 15 décembre 1898. Elles porteront le nom et l'adresse de leurs auteurs qui seront immédiatement avisés de la réception de leur envoi.

Le jury est composé de :

MM. Vincent d'Indy, président; A. Guilmant, vice-président ; J. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, secrétaire; Ch. Bordes, de Bréville, E. Chausson, P. Dukas, Messager, G. Pierné, S. Rousseau, P. Vidal.

L'auteur de la partition couronnée recevra une prime de 500 francs et son œuvre sera exécutée aux concerts du Conservatoire de Nancy, au cours de la saison 1898-99.

Des mentions seront accordées, s'il y a lieu, et les partitions mentionnées seront également exécutées aux concerts du Conservatoire de Nancy.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LE CHRONIQUEUR FRA SALIMBENE

ET

LE TRIOMPHE DE LA MORT

AU CAMPO SANTO DE PISE

I



Les vieux peintres d'Italie, ceux du XIVe et du XVe siècle, ont un charme particulier qu'il est plus facile de sentir que d'analyser. C'est, si vous le voulez, le *soave austero*, la suavité et l'austérité. L'austérité, c'est-à-dire la gravité religieuse de l'inspiration, l'acte de foi profonde qu'ils manifestent par la figure recueillie, le geste d'adoration, la candeur très noble de leurs personnages. La suavité, c'est-à-dire la grâce familière de tous les détails accessoires de leurs œuvres, costumes, paysages, scènes champêtres ou populaires, les eaux courantes et les fleurs, les lointains azurés, les bergers et les troupeaux, la vie intime des collines et des plaines qui se déroule naïvement par delà les riantes Saintes Familles, et les Dépositions douloureuses, les conciliabules solennels d'apôtres et d'évêques, les extases des Pères du désert, les miracles des thaumaturges. *Soave austero*, c'est la grâce ineffable de Giotto, de Frà Angelico et de Botticelli, comme de la *Légende Dorée* et de la *Divine Comédie*, et c'est aussi la grâce originale de l'Italie en ses régions exquises, l'Ombrie, la Toscane, la campagne de Rome, les solitudes virgiliennes de la *Græcia magna*.

Une œuvre monacale, qui raconte, en un latin très savoureux, les grands événements religieux et politiques de l'Italie et de l'Occident au cours du

XIIIe siècle, la Chronique de Frà Salimbene, de Parme, est intéressante à signaler aux personnes qui comparent volontiers les impressions de naïveté produites par les livres vénérables aux sensations données par l'art des primitifs. Salimbene est un peintre d'une rare candeur qui nous a laissé une foule de croquis vraiment bien aimables de la vie cléricale de son temps. J'en citerai deux seulement, qui serviront à mieux goûter la valeur du texte remarquable sur lequel repose cette rapide étude.

Voyez d'abord cette fine enluminure de missel que je recommande aux disciples de Jean-Paul Laurens. En 1248, à Sens, au moment de la Pentecôte, notre franciscain rencontre saint Louis se rendant à la croisade. Le roi cheminait à pied, en arrière du cortège chevaleresque, priant et visitant les pauvres, « moine plutôt que soldat ». « Il était délicat et grêle, un peu maigre, assez grand, avec une figure angélique et très gracieuse. » Salimbene accompagna jusqu'au Rhône le pèlerin auguste. Un matin, il entra avec lui dans une église de campagne qui n'était point pavée. Saint Louis, par humilité, voulut s'asseoir dans la poussière et dit aux frères : *Venite ad me, fratres mei dulcissimi, et audite verba mea.* Et les « très doux » petits moines s'assirent en rond autour du roi de France.

Autre scène monastique, où éclata, d'une façon presque réjouissante, la grande angoisse du siècle, vers 1260, la terreur de l'Antechrist. Salimbene et son ami Gérard de San Donnino sont assis derrière le dortoir de leur couvent de Modène, à l'ombre d'une treille. La page de la Chronique qui rapporte l'entretien peut se découper en dialogue.

SALIMBENE. — Dis-moi où et quand naîtra l'Antéchrist?

GÉRARD. — Il est déjà né et grand, et bientôt le mystère d'iniquité s'accomplira.

SALIMBENE. — Tu le connais ?

GÉRARD. — Je ne l'ai pas vu en face, mais je le connais bien par l'Écriture.

SALIMBENE. — Quelle écriture ?

GÉRARD. — La Bible.

SALIMBENE. — Eh bien ! dis tout, car je connais bien la Bible.

GÉRARD. — Non, il nous faut une Bible.

Salimbene court chercher sa Bible. Ils étudient le dix-huitième chapitre d'Isaïe, que Gérard applique à un roi d'Espagne ou de Castille.

SALIMBENE. — Et ce roi est l'Antéchrist?

GÉRARD. — Tout à fait. Les docteurs et les saints l'ont tous prédit.

SALIMBENE (riant). — J'espère que tu t'es trompé.

En ce moment les frères, entourés de séculiers, apparaissent dans la prairie, la mine allongée, causant avec des signes de tristesse.

GÉRARD. — Va et écoute ce qu'ils disent. On dirait qu'ils ont reçu de mauvaises nouvelles.

Salimbene court, interroge et revient.



LA « CAVALCATA »
Fragment du *Triomphe de la Mort*

SALIMBENE. — Mauvaises nouvelles, en effet : l'archevêque de Ravenne a été fait prisonnier par Ezzelino de Padoue.

GÉRARD. — Tu vois bien, voilà le mystère qui commence.

II

Les primitifs se souciaient fort peu de l'archéologie, de la vraisemblance historique. Ils peignaient pour toucher le cœur et caresser l'imagination des bonnes gens ; ils revêtaient les rois mages de la dalmatique éblouissante et de l'hermine immaculée des doges de Venise ou de Gênes; ils habillaient saint Jérôme en cardinal de pourpre et faisaient visiter le berceau de Jésus

par des podestats, des franciscains et des condottières; ils prêtaient à l'Antéchrist la chape, la tiare et la mine farouche d'un antipape. Ils élevaient sur les cités bibliques des campaniles chrétiens et des tours communales ; ils entassaient entre les murailles crénelées de la Jérusalem céleste les basiliques et les dômes, les cloîtres monastiques et les *loggie* des palais gibelins. Mais remarquez que ce réalisme n'est jamais vulgaire et que la délicatesse du goût italien le pénètre toujours. En France, au xive siècle, le même parti pris de familiarité dégénéra maintes fois en œuvres triviales. Renan a signalé ces Madones sincèrement occupées de leur petit ménage maternel et qui sont bien déchues du rang royal que leur donna l'art byzantin, de la distinction virginale que l'Italie leur attribuait ; et cet Enfant divin qui devient le fils d'un bourgeois qu'on amuse ; « au lieu d'un globe il tient une pomme, un oiseau et quelquefois un moulinet fait d'une grosse noix ».

Comme l'intention de l'Église, la grande cliente des peintres, était d'édifier les âmes, parfois même de les effrayer par la menace des jugements de Dieu, rien ne pouvait mieux servir à ce dessein que d'étaler aux yeux des fidèles, à côté des figures théologiques, des scènes légendaires ou symboliques, les objets les plus propres à rapprocher des mœurs populaires les plus augustes images de la foi. N'était-ce pas là d'ailleurs l'office même que la parabole représente dans le texte des Évangiles ? Ici, tantôt une rapide échappée sur la nature palestinienne, tantôt un exemple emprunté aux joies, aux tristesses, aux plus humbles labeurs de l'homme confirme et vivifie la prédication du Seigneur. Le lis solitaire, inutile et très pur, le figuier stérile, la montée des ouvriers dans la vigne aux diverses heures du jour, le semeur qui jette le grain de sénevé parmi les ronces et les pierres de son champ, voilà, dans la fresque sacrée de Jean, de Marc, de Luc et de Mathieu, au second plan du tableau, le paysage et le détail empruntés à la vie commune, accessoires excellents, qui rendront l'œuvre entière plus lumineuse et plus humaine.

J'irai plus loin encore. Je croirais volontiers que parfois, dans une cité, quelque coutume, même fort innocente, de la société italienne a frappé l'esprit de l'artiste — ou du prêtre — assez vivement pour lui suggérer l'idée initiale d'un grand ouvrage de moralité religieuse. La plus pathétique peinture du xive siècle toscan ou des premiers temps du xve, le *Triomphe de la Mort*, au Campo Santo de Pise, me paraît confirmer cette hypothèse.

Le sens de cette précieuse fresque est fort clair, bien que cette dénomination : *Triomphe de la Mort*, s'adapte assez mal à l'inspiration totale de l'œuvre. Que le peintre (on n'ose plus dire Orcagna) ait voulu présenter un *Memento mori* très émouvant, cela n'est pas douteux. La chevauchée seigneuriale, cavaliers, dames, pages, écuyers et chiens de chasse, brusquement arrêtés, au centre de la composition, par les trois cadavres de rois couchés



LA « CONVERSAZIONE »
Fragment du *Triomphe de la Mort*.

dans leurs cercueils ouverts et diversement altérés, témoignent par leurs attitudes, leurs gestes d'effroi ou de dégoût, de la surprise la plus désagréable. Evidemment, ce beau monde ne pensait pas à la mort ; la sensation tragique les secoue violemment ; on peut espérer que la leçon leur sera profitable et que désormais une ombre funèbre traversera leurs joies et inquiétera leurs voluptés. A la droite de cette brillante compagnie, et au second plan, étagés sur les escarpements des rochers, voilà des chrétiens très vieux qui méditent tout du long du jour et sans doute aussi de la nuit sur la dernière

heure, toujours prochaine : ce sont les ermites. Ils ne sont même ermites qu'afin de mourir plus saintement. Celui-ci est plongé dans la lecture d'un livre ; celui-là, soutenu par ses béquilles, regarde complaisamment son confrère ; cet autre trait une biche. Des bêtes pacifiques, un faisan, un lièvre, tiennent compagnie aux doux ascètes. Les diables ont beau se démener sur une roche voisine, déchirer de leurs griffes et jeter au feu deux ou trois damnés : les Pères du désert ne daignent même pas soupçonner leur présence ; leur âme est morte au monde et à ses tentations ; ils sont déjà les hôtes du Paradis. Enfin, à l'autre extrémité de la fresque se tient un groupe auquel est due peut-être l'inspiration morale du disciple d'Orcagna. Ce sont les jeunes hommes et les jeunes filles qui n'ont pas encore songé à la redoutable visiteuse. Assis dans une prairie, à l'ombre d'un bosquet d'orangers chargés de fruits d'or, ils jouent, avec une gravité parfaite, d'instruments de musique. Ni la psalmodie des ermites, ni le murmure épouvanté des seigneurs, ni le bruissement des flammes infernales allumées sous leurs pieds, ne parviennent à les distraire de leur plaisir. On les étonnerait beaucoup si on leur parlait de l'inévitable triomphe de la mort dont la main glace toute jeunesse, flétrit toute joie et brise les cordes de toutes les lyres.

Or, je rencontre chez Frà Salimbene, à la date de 1229, un récit que je vais traduire et qui projette une lumière intéressante sur la scène du Campo Santo. Le brave petit franciscain, alors tout enfant, commençait cette longue vie de pieux vagabondage qui fit de sa Chronique l'une des plus curieuses reliques littéraires du XIIIe siècle italien. Il se trouvait à son couvent de Pise et fut emmené un jour par un frère quêteur à travers la ville. Ce frère était, paraît-il, *spurcus*, immonde et devait finir assez mal. Il se jeta dans un puits, d'où on le retira, non sans peine, puis il disparut et ne fut jamais retrouvé ; « On soupçonne que le diable l'avait emporté ; mais c'est son affaire, *ipse viderit.* »

Salimbene, conduit par ce compère et tenant au bras son cabas de moinillon mendiant, allait donc de maison en maison, pour recueillir les croûtes de pain. « Une cour (*quædam curtis*) se présenta à nous et nous y entrâmes tous les deux. Une vigne feuillue était étendue sur toute cette cour, verdure délectable aux yeux, ombre suave pour la sieste. Là étaient des léopards et d'autres bêtes d'outre-mer, que nous regardâmes longtemps avec plaisir, car on voit volontiers des choses rares et belles. Il y avait aussi des jeunes filles

et des jeunes garçons du même âge, que la beauté de leurs vêtements et la grâce de leurs figures rendaient très aimables. Tous, les garçons et les filles, avaient en mains des violes et des cithares et d'autres instruments de musique, dont ils jouaient des airs très doux, accompagnés de gestes convenables. Il n'y avait là aucun tumulte ; personne ne parlait, tous écoutaient en grand silence. Leur chant était rare et beau, aussi bien par les paroles que par



Les « Miserabili »
Fragment du *Triomphe de la Mort*.

la variété des voix et le mode musical, et le cœur en recevait une joie infinie. Ils ne nous dirent rien et nous ne leur dîmes rien. Et tant que nous fûmes là, ils ne cessèrent point de chanter et de faire de la musique. Nous demeurâmes longtemps et nous eûmes bien de la peine à nous retirer. Comment cet appareil de fête s'offrit à nous, je l'ignore ; nous ne l'avions jamais rencontré jusqu'alors, et ne le revîmes jamais plus. »

Ce fut une vision très brève, le rêve d'un matin d'été, et Salimbene contempla plus tard des spectacles autrement étranges, où parurent les plus grandes figures de son siècle, l'empereur Frédéric II, le roi saint Louis, le

pape Innocent IV. Ezzelino da Romano, Jean de Parme. Mais les moines méditatifs qui vaguaient le long des larges rues sonores de la vieille Pise, dans la région des jardins et des monastères, à l'Orient de la cathédrale, durent entendre bien des fois le concert de ces adolescents dont les pères, armateurs de la croisade, faisaient venir, pour l'ornement de leurs palais, les bêtes les plus rares de l'Afrique et de l'Asie. Musique profane, pensaient-ils, et périlleux pour les jeunes âmes, ce chant voluptueux des violes et des flûtes. Ils condamnèrent sans doute bien des fois, dans la chaire de leurs églises, la récréation, d'une si pénétrante douceur, qui charmait Salimbene enfant, et réussirent un jour à fixer sur les murs du Campo Santo une homélie mélancolique, le *Memento homo quia pulvis es*, qui est la grande leçon séculaire du christianisme.

ÉMILE GEBHART.





Jules Breton pinx^t

GLANEUSE

(Musée du Luxembourg)

ARTISTES CONTEMPORAINS

UN PEINTRE ÉCRIVAIN

JULES BRETON[1]



Depuis ma première étude[2] sur l'artiste auquel je reviens aujourd'hui, des documents inappréciables nous ont été donnés, et par lui-même. Deux livres de souvenirs et de fantaisie, la *Vie d'un artiste* (1890), *Un peintre paysan* (1896) ; un autre livre, où, sous le titre de roman, c'est plutôt encore l'histoire d'un talent et les théories d'un esprit qui apparaissent (*Savarette*, 1897) ; voilà qui renouvelle et nourrit toute étude sur ce peintre de la vie rustique.

Rien n'est plus précieux que ces confidences ; celles d'un génie dramatique jusque dans les tempêtes intimes d'une vie sévèrement réglée, comme Delacroix ; ou les impressions

[1] Les reproductions d'œuvres de M. Jules Breton qui accompagnent le présent article sont empruntées à une superbe monographie du maître que doit prochainement publier la maison Lahure. N. D. L. R.

[2] Dans *les Lettres et les Arts*, numéro d'août 1889.

maladives et d'un raffinement pervers, si étrangement distillées par le subtil Fromentin.

Ici, rien de pareil, mais une vie intéressante par son unité même et son caractère paisible, une vie où toute la nature de l art exercé par le peintre, et la manière profondément originale dont il usa pour exercer cet art, sont



JULES BRETON DANS SON ATELIER DE COURRIÈRES

évidentes, à travers un esprit clair comme une source, dans un style savoureux, moyen, naïf et riche tout ensemble, pareil à la peinture même de ce bon peintre.

Faut-il dire, vraiment : un *peintre paysan?* Non pas absolument : mais un *peintre de paysans.* Et l'on voit bien la différence.

M. Jules Breton pourrait refaire la réponse d'Émile Augier à un monsieur qui lui demandait des notes pour une biographie : « Je suis né en 1820. Depuis, il ne m'est jamais rien arrivé. » Il n'est « rien arrivé » à

Jules Breton, que le grand succès en 1855, avec les *Glaneuses*, le triomphe populaire avec la *Bénédiction des blés*, la *croix* (comme on disait alors), en 1861, la croix d'officier en 1867, la médaille d'honneur en 1872, le ruban de commandeur en 1855, et la nomination à l'Institut en 1886 : toutes les fortunes dans la vie publique, et, dans une vie privée que j'ad-



JULES BRETON DANS SON ATELIER DE PARIS

mire et connais trop pour l'effleurer sans discrétion, tous les bonheurs rares, avec la lumière naissante d'une renommée qui lui fut plus chère encore que la sienne.

Dans cette vie tout unie, et comblée de tout ce qui est précieux à l'homme, il y a peut-être un exemple ; il y a certainement le secret d'un art particulier. Ce peintre des paysans croit, et très sincèrement, qu'il est un paysan : mais il n'a rien du paysan : né le 1er mai 1827, à Courrières, petit village de l'Artois, il n'était point d'une souche rustique.



PETITE LAVANDIÈRE

« L'Artois, le vieil Artois aux plaines infinies, » n'a point vu, dans les dernières générations d'hommes, les aïeux de Jules Breton penchés sur la glèbe, tannés par les pluies et le givre, recuits par les soleils d'été ; le grand-père



Paysanne bretonne

maternel était médecin, le père, receveur du duc de Duras [1]. L'éducation du peintre fut essentiellement bourgeoise et classique ; c'est au lycée de Douai, sombre caserne universitaire, que l'adolescent, d'abord mis sous la moite férule d'un petit séminaire, apprit à voir la vie des champs à travers Théocrite et Virgile.

Je ne crois nullement à la célèbre « théorie des milieux », laquelle s'en va rejoindre d'autres théories échafaudées par nos aînés, les esprits dits scientifiques. Mais justement, c'est pour la détruire un peu plus que j'ai tout d'abord écarté l'étiquette de paysan, beaucoup trop nette et trop factice pour être appliquée à ce peintre.

Si le génie souffle sur un paysan, ce sera pour créer un esprit visionnaire, fruste, simple, absolu : Millet. Et les autres paysans, les paysans ordinaires, demeurent sans voir leur pays autrement que par une révélation intermittente et confuse ; ils pourront mourir s'ils en sont privés ; mais ils ne le peindront pas.

M. Jules Breton était beaucoup mieux placé pour devenir le maître de la vie rustique ; sa première enfance lui avait donné, par la vie au village, ces impressions ineffaçables qui le ramenèrent toujours à l'horizon natal ; et cela était nécessaire pour empêcher l'empire d'autres influences. Mais il avait assez longtemps abandonné la vie rurale, et, surtout, une instruction littéraire et les habitudes d'un citadin l'avaient fait assez différent, pour qu'il reçût avec une force nouvelle les enseignements du terroir, et trouvât le recul indispensable pour en faire la traduction pittoresque.

Et tout de suite, cet artiste fut un homme heureux. L'Eden de son enfance, les beaux jardins créés par son père, la *Carperie*, pleine d'étangs, de fontaines et de feuillées, jamais il ne les a quittés tout à fait. C'est pourquoi sa peinture si virile et serrée est aussi une peinture heureuse. Son imagination est noble, elle aime les groupes, les lignes, l'harmonie classique et parfois sculpturale, et il voit toutes choses à travers cette faculté de rythmer, de composer et d'assembler. Elle le rattache à la grande tradition. « Je la peignis avec une secrète joie [2]. » Ce mot de ses livres convient à tout son œuvre. Il est inspiré d'allégresse devant ses modèles, en face de ce pays aux lignes franches, de ces femmes musclées et drues, de cette mer des céréales, où le

[1] *La Vie d'un artiste*, 16-17.

[2] *Idem*, 223.



Fileuse bretonne

vent, le soleil, la brume se jouent comme sur l'Océan. Il connaît



Dessin pour « La fin du travail. »

tous les tons du jour et de l'heure, toutes les phases du travail ; son enthousiasme pour les champs demeure vierge à travers une longue carrière de travail.



La lecture

A peine quelques brèves échappées, les essais d'autres contrées et d'inspirations nouvelles ; et c'est encore vers les beautés traditionnelles, la Provence des antiquaires ou l'Italie des professeurs (il y a une autre Provence, il y a une autre Italie), qu'il accourt, plein d'illusions. Mais combien prompte est l'aversion pour ces pays à peine entrevus ; comme il revient à l'Artois, à l'Artois où il voit la Bible, à « cette simple beauté de son pays s'offrant à lui sans artifices, comme Ruth s'offrit à Booz [1] ».

Tout de suite, cette manière d'agrandir la vision, de mettre un souvenir classique dans une *Glaneuse*, de dérouler une procession dans les blés comme un motif de bas-relief, devait plaire aux critiques de la génération où M. Jules Breton fit ses débuts : c'était Gautier, ou Charles Blanc, Saint-Victor ou M. Henri Delaborde. Ils aimaient la Grèce, celle des collèges royaux et des morceaux choisis ; ils aimaient Raphaël, celui de la Chalcographie du Louvre : « Théocrite, Virgile, Ruth (toujours !), Cérès, Fornarina rustique. Comment oublier cette brillante galerie qui me regardait [2]. »

Il ne l'oublia pas ; mais il dépassa les conseils, et il fut assez fort pour mettre tout son idéal dans son œuvre : poésie, science, conscience et le sentiment invincible qu'il devait à son existence surgie dans Courrières, et soigneusement conservée au milieu des mêmes campagnes.

La Bretagne seule l'attire pendant quelques saisons ; le temps d'y peindre des *Pardons* qui resteront en première valeur dans son œuvre, et de prendre aux profils bretons leur hiératisme de mages et leur finesse de Celtes. Il connaît les expressions fermées des têtes paysannes, le geste gauche et vénérable d'une vieille main calleuse pour tenir un cierge fragile, pour égrener un chapelet. Si les verdures mortuaires de la terre en granit, opprimée par les pluies, rongée par la mer, si les austères futaies de l'Armor et ses landes de pourpre et d'or se sont éclaircies, adoucies sous les pinceaux de Jules Breton, la ferveur du type breton et la fierté de la race furent largement exprimées par lui.

Une tentation nouvelle le saisissait à cette époque : celle de dire en vers ce qu'il chantait dans ses tableaux. Un seul instrument d'art ne lui suffisait pas encore pour exprimer tout ce qu'il aimait. « La nature, m'écrivait-il le 8 avril 1889, éveille en moi d'irrésistibles tressaillements d'amour. Je vou-

[1] *La Vie d'un artiste*, 222.

[2] Un peintre paysan. *Quelques tableaux*, p. 120.



A ma femme
Jules Breton

La laitière

drais, en la peignant, les communiquer aux autres ; j'y mets toute ma sincérité et toute mon énergie, voilà mon seul mérite. »

Il se trompait ; il avait un autre mérite, dont il ne pouvait point parler, et qu'il ne devait ni à ses efforts ni à sa conscience : le mérite d'y réussir, et celui d'être doué.

Il voulut écrire des vers, et il en composa de bons ; mais il n'avait pas le



Première pensée du tableau « les Communiantes »

bonheur de trouver là un métier comme la peinture, aux traditions évidentes, aux règles fixées par les yeux, et par le succès matériel. Surtout, il venait au milieu de la plus dangereuse école, les Parnassiens ; les uns, assez inconscients pour ne pas admirer en silence un maître solitaire, unique, un artiste secret et fort tel que M. Sully-Prudhomme : ceux-là s'entendaient à faire prendre de la prose, rimée avec rigueur, pour des poèmes véritables; d'autres, sous couleur d'imiter un artisan souverain comme Leconte de Lisle, restaient occupés à disserter sur des recettes, infiniment ingénieux à traiter la langue française comme une langue morte ou étrangère, qu'on saurait mal. Petits chansonniers de banlieue pelée et de bosquets sans feuilles,

JULES BRETON



Les Communiantes

provinciaux incurables, ou sertisseurs de mots voyants, mosaïstes bien faits pour notre âge de brocante et de bibelots, ces compagnons, qui se croyaient des maîtres, étaient périlleux; ils pouvaient vicier l'art même, en faisant oublier ceci, que le vers, le vers de Vigny, de Musset et de Lamartine, existe par une harmonie intime et incommunicable par des procédés, grâce à une vertu pareille au parfum d'une plante, au son d'un métal, à la puissance d'un regard; si bien que l'on peut amasser plusieurs volumes, jaunes, blancs, sans faire une œuvre plus certaine que le bêcheur nu dessiné sur les couvertures d'iceux; sa bêche est prête à s'enfoncer, mais il ne l'enfonce jamais.

Les mêmes qualités sincères et savoureuses, qui maintiennent la peinture de M. Breton hors de l'école et de ses lois, sauvèrent encore sa poésie ; et le sentiment de l'écrivain était si fort, qu'il transparaissait, dans mainte page, sous le vernis parnassien.

Sa prose est beaucoup plus touchante, plus originale, déborde de descriptions délicates ou puissantes, de croquis ruraux : silhouettes de paysans, de petits bourgeois, anecdotes contées avec la vieille tradition gauloise, une ironie de franc aloi, l'entrain d'un artiste ou l'émotion d'un amoureux; ce sont deux, et trois, charmants livres d'impressions, puisque *Savarette*, où l'intrigue est un simple fil de soie pour relier les pages, est encore un livre pareil aux deux autres. Touche après touche, car le peintre écrit en mettant à la ligne sans cesse, comme pour reprendre ses tons, phrase à phrase, des portraits, des récits, l'analyse de sentiments subtils et honnêtes, s'arrangent, se jouent avec un art qui persuade. Ceci encore est d'un heureux, qui a laissé la vie se faire pour lui-même et autour de lui, apporter les fruits après les fleurs, changer comme les saisons, et qui en reste le témoin charmé parce qu'il n'en a jamais connu les grands orages.

Ce qu'il y a de vertu, de talent et de force dans une pareille carrière, touchant à Paris juste assez pour les intérêts du travail, et puis courant se renfermer aux champs, l'œuvre seul le prouve; et, dans ce maître courageux, quelle ironie, montrée par cet exemple de la vie au fond des campagnes ; quel dédain de tout ce qui est vain, nuisible, et « parisien », si vous voulez ! Après la saison de banquets, de jurys, de visites, avec quelle vraie éloquence les colzas de Courrières et les étangs muets devaient retrouver leur empire !

Et voilà pourtant l'un de ceux que l'on prétend représenter l'École, où il ne fut jamais. Disons donc, une fois pour toutes, qu'il n'y a pas d'école, et

que l'individualité seule est quelque chose en ce bas monde. L'École ne fait de victimes que parmi les prédestinés. A ce sujet, rien de plus instructif que les notes de M. Breton sur Baudry. Mais, s'il m'en souvient bien, le maître le plus intransigeant à l'école était, hier encore, un artiste de grand talent, aux formules très spéciales, et, sinon nouvelles, du moins on ne peut plus éloignées de l'orthodoxie officielle, chères aux décadents eux-mêmes. Finissons donc ces propos bizarres, qui ne sont plus de notre temps, ni même d'hier ou d'avant-hier. Diderot ne disait-il pas : « Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir ? » Ceux qui ont le sentiment si fragile, les gens assez impalpables pour se laisser écraser par l'enseignement, ne nous laissent pas de regrets.

Voyons plutôt comment un maître, comment M. Jules Breton, indépendant, seul, à Courrières, conçoit et compose un tableau. Pour la *Récolte des œillettes*, un des derniers, l'idée lui vint pendant que le soleil tombait sur les campagnes où les femmes recueillaient les tiges défleuries et séchées par l'août : il rentre dans son atelier, au village, et il jette au crayon une première masse de groupes et de lignes enchevêtrées sur un album ; le lendemain, au même endroit, à la même heure, il prend et rapporte chez lui sa première esquisse : en la voyant si fraîche, si baignée de cette lumière rose, dorée et bleuâtre qu'imprégna le soleil fuyant, lumière émanée et caressante après la lumière souveraine, un impressionniste aimerait cette ébauche, et déclarerait qu'il la préfère au grand tableau ; c'est l'impression, en effet, mais il faut maintenant créer l'œuvre harmonieuse, équilibrer les groupes, disposer les lignes. Après l'idée, après les formes incertaines, il y a le style. Ce sont alors de longues études, des modèles peints avec zèle, les mouvements, les attitudes, cherchés et recherchés ; un souci de sincérité qui fait partir le peintre dans une carriole où il s'installera là-bas, en plein champ, un peu protégé contre les caprices du temps, mais bien placé pour copier ses modèles dans la lumière franche, sous le ciel naturel.

Si chaque province de France trouvait son écrivain et son peintre, si d'autres Erckmann-Chatrian, d'autres Paul Arène, d'autres Edmond Le Roy[1] nous décrivaient tous nos pays comme ceux-là nous ont raconté l'Alsace, la Provence et le Périgord, et s'il était permis de joindre à leurs œuvres les

[1] Comme dans le *Moulin du Frau*.

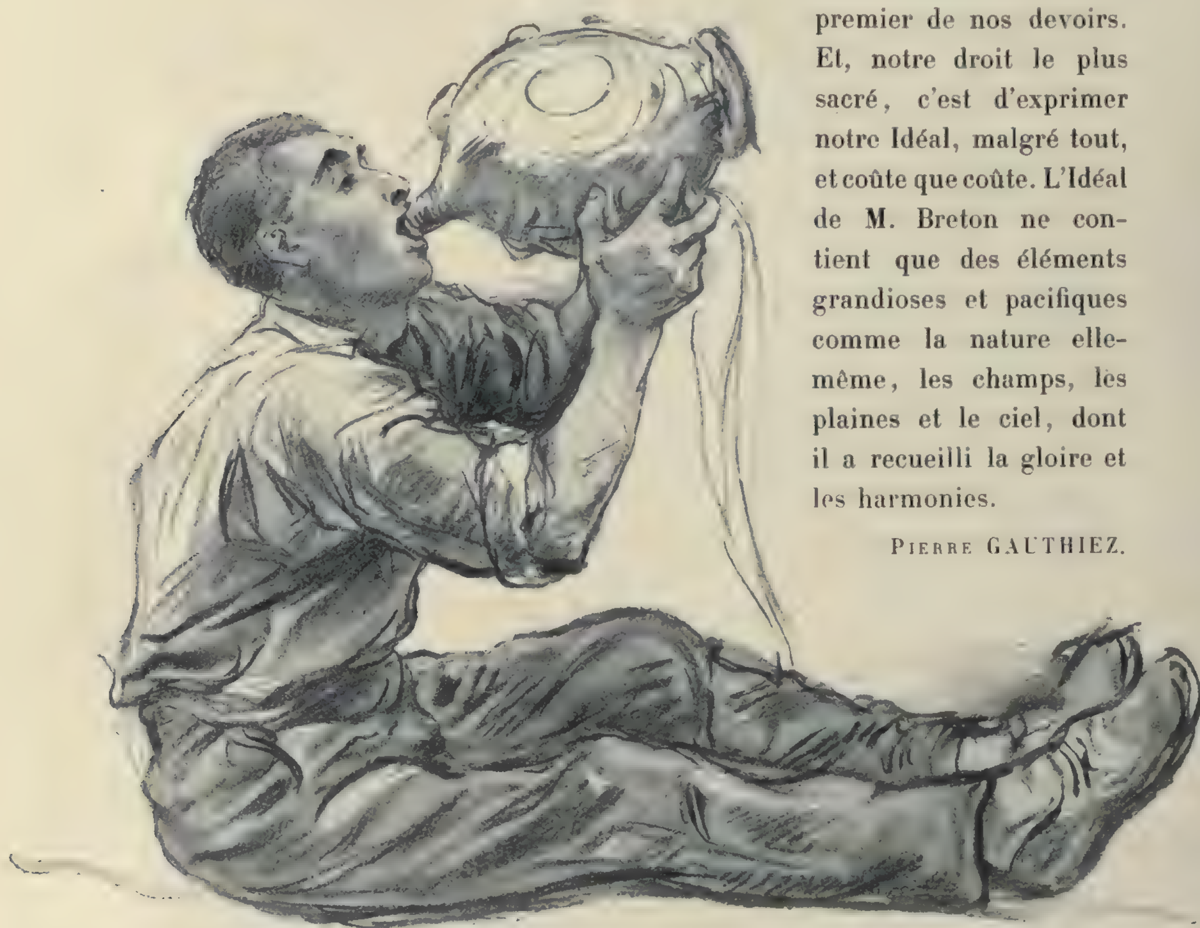


JEUNE BRETONNE DE DOUARNENEZ

tableaux de peintres tenant au terroir, quel trésor se formerait pour notre race, tout entier amassé dans la véritable richesse, dans la tradition sacrée du pays! L'Oise par Daubigny, les côtes de France et le cours de la Seine par Claude Monet, la Provence par Montenard, l'Ile-de-France par plusieurs qui

commencent à en comprendre la poésie et continuent le grand Chintreuil, nous avons tout cela, déjà, sans compter tout ce que j'oublie ou ne puis nommer. Et l'Artois, la terre paisible, féconde, aux ciels vivants sous les nuées, aux plaines austères et douces, M. Breton nous le donnait, il y a plus de quarante ans ; il n'a pas cessé d'augmenter, avec une variété qui seule prouverait la force de son talent, ce bien national d'une peinture prise au cœur même des terres françaises. Son amour était si profond, qu'il ne l'a jamais épuisé. Il m'écrivait : « J'ai voulu parfois trop prouver en exagérant ma manière naturelle. » Ne convient-il pas de penser, au contraire, que chaque artiste doit aller jusqu'au bout de ses facultés, jusqu'aux limites de son rêve ? L'intransigeance est le premier de nos devoirs. Et, notre droit le plus sacré, c'est d'exprimer notre Idéal, malgré tout, et coûte que coûte. L'Idéal de M. Breton ne contient que des éléments grandioses et pacifiques comme la nature elle-même, les champs, les plaines et le ciel, dont il a recueilli la gloire et les harmonies.

Pierre Gauthiez.



TROIS PORTRAITS

DE

JEAN CARONDELET

HAUT DOYEN DE BESANÇON,

ARCHEVÊQUE DE PALERME, PRÉSIDENT DU CONSEIL PRIVÉ DE CHARLES-QUINT



LA famille Carondelet, originaire de la Bresse, en Franche-Comté, et devenue belge vers la fin du XVe siècle, vit, au cours des deux siècles suivants, un certain nombre de ses membres occuper des charges éminentes dans les conseils de l'État, dans l'Église, l'armée et la magistrature. L'un d'eux, Jean Carondelet, deuxième fils du chancelier de Bourgogne, devint un des familiers de la cour de Charles-Quint et des gouvernants des Pays-Bas, et passa la plus grande partie de son existence à Bruxelles et à Malines. Comme on va le voir, il ne resta pas indifférent à l'intense mouvement artistique qui, à cette époque, se manifesta dans ces deux villes.

Il naquit en 1469, à Dôle, embrassa l'état ecclésiastique, et, jeune encore, fut pourvu du doyenné de l'église métropolitaine de Besançon. C'est Philippe le Beau qui l'appela dans les Pays-Bas où il fut successivement nommé maître des requêtes ordinaires pour les affaires de justice, en 1497 ; conseiller ecclésiastique du grand Conseil de Malines, en 1504 ; membre du Conseil privé, en 1508. Lorsque, neuf ans plus tard, le jeune prince Charles, le futur Charles-Quint, et sa sœur aînée, la princesse Éléonore, quittèrent

les Pays-Bas pour se rendre en Espagne, Carondelet fut désigné pour les accompagner.

Avant de s'embarquer, il se fit portraiturer par Gossart.

Jean Gossart, appelé aussi Mabuse, par altération du nom de sa ville natale, Maubeuge, était alors un peintre en vue, employé par la cour et la noblesse, et, plus spécialement, au service de Philippe de Bourgogne, amiral et gouverneur de Zélande. A une époque jusqu'ici imparfaitement déterminée, mais comprise toutefois entre 1508 et 1513, il avait fait un voyage, voire un séjour, en Italie, à la suite de Philippe, envoyé en ambassade au pape Jules II, par l'empereur Maximilien. Rentré aux Pays-Bas, il avait signalé son passage à Malines, résidence de la gouvernante Marguerite d'Autriche, en peignant, en 1515, pour la gilde des peintres de cette ville, le célèbre tableau de *Saint Luc* actuellement au musée de Prague, et, en 1516, pour Charles-Quint, le portrait de la princesse Éléonore.

C'est probablement à Bruxelles, au commencement de l'année suivante, que fut exécuté le portrait de Carondelet.

Le départ pour l'Espagne avait été fixé au mois de juin, et, à cette fin, une flotte avait été armée dans les ports de la Zélande. Le 16 juin, le prince avait pris congé des États Généraux, à Gand, d'où il était parti pour aller s'embarquer à Flessingue. Mais, pendant plus de deux mois, les vents contraires le retinrent à Middelbourg, et, le 8 septembre seulement, la flotte royale put prendre la mer. L'ordonnance du 23 juillet 1517, réglant le gouvernement des Pays-Bas et instituant le Conseil privé, à la tête duquel était placé Claude Carondelet, frère aîné de Jean, est datée de Middelbourg.

Il convient de rappeler à ce propos que cette ville était la résidence ordinaire de Philippe de Bourgogne et que, vraisemblablement, à son retour d'Italie, Gossart l'y suivit. Au reste, c'est vers cette époque que, à la demande de Maximilien de Bourgogne, neveu de Philippe et abbé des Prémontrés de Middelbourg, le peintre exécuta pour l'église de l'abbaye un triptyque dont la renommée était si grande qu'elle attira dans la ville Albert Dürer, lors de sa visite aux Pays-Bas, en 1520. Si donc le portrait n'a pas été peint à Bruxelles avant le départ de Carondelet au mois de juin, il l'a probablement été à Middelbourg, au cours des onze semaines d'attente qu'y passèrent Charles, Éléonore et leur suite, dont faisait partie le prélat. Notons cependant qu'au moment du séjour des princes en Zélande, Philippe de Bourgogne n'y

résidait pas : depuis le mois de mai, il occupait le siège épiscopal d'Utrecht, ville où Gossart le suivit.



JEAN CARONDELET

Peint par Jean GOSSART (Musée du Louvre).

Le portrait est aujourd'hui au musée du Louvre, qui l'acquit, en 1848, d'un amateur de Valenciennes. C'est un diptyque, dont le volet droit montre l'effigie de Carondelet, et le volet gauche, la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Chaque panneau, cintré par le haut, mesure en hauteur 43 centimètres et 27 en largeur.

Un ensemble d'inscriptions peintes vient authentiquer le personnage représenté, l'artiste qui en est l'auteur, et indique l'année de l'exécution. Sur le cadre du portrait, on lit dans le haut : *Représentation de messire Jehan Carondelet, haut doyen de Besançon, en son âge de* 48 *a*, et dans le bas : *fait l'an* 1517, tandis que, sur le revers, est peinte une niche avec les armes du président, ses initiales J. C. enlacées de cordons, et sa devise : *Matura*. Sur le cadre du deuxième panneau on lit, outre diverses inscriptions en l'honneur de la Vierge, ces mots : *Johannis Melbodie pingebat*, qui sont une des formes de la signature de Gossart de Maubeuge. Au revers, on voit une tête de mort dans une niche, avec une répétition de la date 1517 et de la devise *Matura*.

Carondelet est représenté sur un fond de marbre rouge, de trois quarts tourné vers la droite, la tête nue et les mains jointes. A l'une d'elles brille une bague enrichie d'une émeraude. Ses yeux sont bleu clair et ses cheveux blonds et bouclés. Il est vêtu d'une robe à collet bleu ardoise et d'un manteau noir, bordé de fourrure.

L'œuvre fait le plus grand honneur à son auteur. Il y joint, à un dessin et un modelé savants, une belle notion de la vie intérieure et, comme portraitiste, s'y révèle mieux que dans n'importe quelle autre peinture, sans en excepter les deux beaux portraits de Philippe de Bourgogne qui sont à Amsterdam et à Berlin. Placé devant le modèle à reproduire et à caractériser, Gossart, comme du reste Van Orley, de Hurc, Key et, par la suite, les autres romanistes, se dérobe à l'influence italienne : l'esprit national reprend le dessus et son réalisme s'affirme.

A son retour d'Espagne, en 1519, Jean Carondelet demeura au service de Marguerite d'Autriche, qu'un décret de Charles-Quint, rendu à Barcelone, le 1er juillet 1519, avait nommée « régente et gouvernante de tous les pays d'em-bas ».

En 1525, elle le nomma l'un des trois plénipotentiaires belges chargés de discuter d'un armistice avec la France, après la bataille de Pavie et la captivité de François Ier. Cet armistice fut signé à Bréda, au mois de juillet, et prépara le traité de Madrid (14 janvier 1526), lequel précéda lui-même de trois années la célèbre *Paix des Dames*, conclue à Cambrai entre Louise de

Savoie, mère du roi de France, et Marguerite, tante de l'empereur (3 août 1529).

C'est de cette époque si brillante pour les Pays-Bas et qui marque aussi



Phot. Bruckmann.

Jean Carondelet

Peint par B. van Orley (Pinacothèque de Munich).

l'apogée du règne de Charles-Quint, que doit dater le second portrait de Carondelet, celui qu'exécuta Bernard Van Orley et que possède la Pinacothèque de Munich.

L'attribution de cette œuvre n'offre pas une certitude aussi absolue que celle de la précédente. Il ne saurait y avoir d'hésitation quant au personnage représenté : la devise et les armoiries de Carondelet sont introduites parmi

les guirlandes de fleurs de la tapisserie qui sert de fond au portrait et sur laquelle se détache un petit tableau où l'on voit saint Jean-Baptiste, patron du président ; d'autre part, ses armoiries figurent au dos du panneau, surmontées de l'inscription suivante, apposée après le décès du modèle et qui, soit dit en passant, contient deux inexactitudes quant à la date du décès :

OB. A° ANA 1543 feb. 7A etetis 7. 6. NYDUM 2 pLET[1].

Le personnage est vu de face, en costume ecclésiastique. Il porte une aube blanche, dont les manches seules apparaissent, recouverte d'un camail noir, il est coiffé de la barrette noire. De ses mains grassouillettes, chargées de bagues, il feuillette un riche livre d'heures, placé devant lui. La physionomie est sévère, presque dure ; le regard, pénétrant, est celui d'un penseur austère ; les pommettes sont saillantes ; la bouche, aux lèvres fermées, est plissée aux deux coins ; le front ridé et les cheveux grisonnants donnent au modèle de cinquante-cinq à soixante ans, ce qui date l'œuvre de 1524 à 1529. L'exécution, notamment celle du livre et des tapisseries, est très soignée, et les mains sont remarquablement modelées. Sur la tonalité générale vert et rouge du fond, les noirs du costume se détachent puissamment.

Ce portrait, dont la hauteur est de 50 centimètres et la largeur de 45, faisait partie de la collection des frères Boisserée, avant d'entrer à la Pinacothèque de Munich. Les premières attributions le donnèrent à Holbein, sous le nom duquel il figurait encore (n° 741), dans le catalogue de Rodolph Margraff, en 1880. M. Henri Hymans, dans le commentaire de sa traduction de Van Mander, l'enlève avec raison au maître allemand ; il y voit une production du pinceau de Quentin Metsys. A notre avis, pas plus le coloris que la facture ne justifient un pareil état civil, adopté cependant par les nouveaux catalogues de la Pinacothèque.

Il suffira, pensons-nous, d'évoquer à propos du panneau de Munich le souvenir des portraits de Bernard Van Orley que possède le musée de Bruxelles, pour faire admettre l'attribution que nous proposons ici. Notamment, le portrait de Georges de Zelle, médecin en titre de la ville de Bruxelles, silhouetté sur une tenture verte entourée d'inscriptions, signé et daté de 1519, offre une telle parenté d'aspect, de mise en page, de couleur et de facture, avec celui de Carondelet, qu'aucun doute ne saurait subsister.

[1] Il faut lire : 1545, feb. 8A.

Au moment où il peignit ce dernier, vers 1524-1528, Van Orley était dans toute la maturité de son talent. Depuis dix ans déjà, il était, à Bruxelles, le peintre en titre de Marguerite d'Autriche, pour laquelle, en 1521, il avait exécuté le triptyque *Sur la vertu de patience ou les épreuves de Job*, que possède le musée de Bruxelles et qui passe avec raison pour son œuvre capitale.

Carondelet continuait à jouir de la faveur et de toute la confiance de Charles-Quint, qui avait obtenu pour lui, du pape, la charge *in partibus* d'archevêque de Palerme.

Le 3 mars 1531, nous le voyons porter la parole dans l'assemblée des États Généraux que Charles-Quint réunit en son palais de Bruxelles, pour rendre compte aux représentants du pays de ce qu'il avait fait depuis son départ des Pays-Bas, en 1522. C'est Carondelet encore qui est son porte-parole dans la séance du 5 juillet de la même année, où la reine Marie de Hongrie, sœur de l'empereur, fut présentée aux États comme leur future régente, et dans celle du 7 octobre, où Charles-Quint prit congé d'eux.

Avant de quitter les Pays-Bas, l'empereur réorganisa le Conseil privé. Ce fut encore sur Jean Carondelet que son choix tomba pour la présidence de la haute assemblée. Celui-ci exerça ces fonctions pendant neuf années, après lesquelles, sentant diminuer ses forces, il offrit sa démission à l'empereur, qui l'accepta le 1er octobre 1540. Le prélat avait alors soixante et onze ans. Il est bien près d'atteindre à cet âge sur la troisième de ses effigies, celle que conserve M. le comte Duchatel, à Paris, où elle est tenue pour une œuvre de Hans Holbein.

Tandis que les deux portraits que nous venons de décrire sont de petit format, nous nous trouvons, cette fois, en présence d'une œuvre plus imposante, par ses dimensions autant que par son caractère solennel. Le président du Conseil privé est vu jusqu'aux genoux et de face. Il est vêtu d'un manteau brun, garni de fourrure, et coiffé d'une barrette. La main droite, fermée, tient des gants en peau de chamois; la gauche, à demi ouverte, fait un geste démonstratif. Le visage, sillonné de rides et encadré de cheveux blancs, trahit l'âge de soixante-cinq à soixante-dix ans, ce qui fixe l'exécution de l'œuvre entre les années 1534-1539.

L'œuvre frappe surtout par la simplicité de sa conçeption, son aspect doctoral, la résonnante vigueur de son coloris, sa minutieuse et savante exécution et la vie intense qu'elle exprime. Certes, elle n'est pas indigne de l'honneur qu'on lui fait en lui donnant Holbein pour auteur.

Lors de l'exposition organisée en 1874, à Paris, en faveur des Alsaciens-Lorrains restés français, M. Paul Mantz appuya cette attribution de sa grande autorité. « Au Palais-Bourbon, dit-il, nous n'avons véritablement reconnu qu'un seul Holbein, celui de la galerie Duchatel, qu'on croit être le portrait de Carondelet. Le personnage est-il bien nommé ? Nous avons au Louvre un Carondelet peint en 1517 par J. de Mabuse. Les deux physionomies n'ont pas entre elles une complète ressemblance, et, quant à la coloration des chairs, elle diffère d'une étrange façon. Pour Mabuse, le chancelier de Flandre est, à quarante-huit ans, un homme aux carnations blanchissantes et lymphatiques ; Holbein, qui l'aurait connu plus âgé, le montre sanguin et rubicond. Chaque maître a sa façon de voir et, en matière de portrait, l'idéal est peut-être une invention satanique. Mais laissons ce point. Le Carondelet de Mme Duchatel est un chef-d'œuvre de précision et de vivante individualité. Le regard est intense ; les lèvres fermées ont l'air de garder un secret d'État; tout est expressif et semble plein de pensée : ce personnage extraordinaire peut fort bien avoir été un secrétaire de Charles-Quint [1] ».

Holbein est un maître dont l'œuvre n'a, jusqu'à présent, été qu'incomplètement déchiffré. S'il fallait accepter les erreurs commises, il aurait portraituré des milliers de personnages du XVIe siècle. Il est difficile de croire à une telle fécondité chez un peintre dont, en somme, la carrière fut courte. Les collections particulières et les musées abondent en prétendus Holbein qui, souvent, n'en sont pas moins des œuvres de haute valeur. C'est le cas pour la peinture qui nous occupe.

Déjà en 1874, quelques critiques voulurent y voir un Barthélemy de Bruyn. Plus récemment, dans la collection du *Bilder Schatz*, édité à Munich par M. Bruckmann, on l'a attribué à Quentin Metsys. Mais, pas plus que le portrait de Munich, qui a aussi été donné à Holbein et à Metsys, celui-ci n'appartient à l'un ou à l'autre de ces maîtres. Il n'est certainement pas de Metsys qui, en 1539, était mort depuis neuf ans. La date ne dément pas l'attri-

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, t. II, p. 299.



JEAN CARONDELET
PEINT PAR JOOS VAN CLEVE VERS 1529
[illegible]

bution à Holbein, bien au contraire, puisque, en 1538, le peintre d'Henri VIII se rendit aux Pays-Bas pour y exécuter l'effigie en pied de la charmante Christine de Danemark, qui résidait alors à Bruxelles, près de sa tante Marie de Hongrie, et que le roi d'Angleterre recherchait alors en mariage; ce délicieux portrait, qui appartient au duc de Norfolk et qui est exposé à la *National Gallery*, est à coup sûr une des œuvres les plus séduisantes du maître de Bâle.

Mais, ni la facture ni le coloris ne permettent de maintenir à celui-ci le portrait de la collection Duchâtel. Nous le restituons à un artiste flamand aujourd'hui bien oublié, mais dont les œuvres ont été jadis fort vantées par Van Mander et Guichardin, — à Josse Van Clève, dit le Fou. Ses peintures, qu'il ne signait pas, ont été longtemps ignorées, cachées qu'elles sont sous des noms d'emprunt. Les seules sur l'état civil desquelles il n'existe aucun doute, sont son propre portrait et celui de sa femme, conservés au château de Windsor, et une seconde effigie du maître que possède lord Spencer et que Wierics a reproduite pour le recueil de Lampronius.

Ces trois documents nous ont servi de fil conducteur dans nos pérégrinations à la recherche des autres ouvrages du maître. Déjà, dans la troisième édition de notre *Peinture flamande*[1], nous avons fourni une première liste de quelques portraits enlevés au catalogue des œuvres de Holbein, Metsys et de Bruyn. Depuis lors, nous en avons retrouvé d'autres : un portrait d'homme attribué à Holbein, dans la galerie Pitti (n° 233); un portrait d'homme, daté de 1527, attribué à Holbein d'abord, à Van Orley ensuite, dans le musée de Dresde (n° 811) ; un portrait de femme, donné à un maître inconnu de l'école allemande, au musée de Lyon ; un portrait de jeune homme, attribué à Holbein, au musée de Marseille (n° 376) ; un portrait d'homme, dans la galerie de Worlitz (n° 1316) ; plus un portrait d'homme, au musée de Strasbourg, exactement attribué à Josse Van Clève (n° 23).

Le portrait de Carondelet est la dernière de nos restitutions. Il rappelle, tant au point de vue de la facture et de la mise en page, qu'à ceux de la couleur, du modelé et du caractère, le beau portrait d'homme de la Pinacothèque de Munich, si longtemps attribué à Holbein, que les conservateurs de la galerie bavaroise ont justement rendu à Josse Van Clève, son véritable auteur, et qu'on connaît sous le nom de *portrait de l'homme à la belle main*.

[1] *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, A. Quantin, éditeur.

On pourrait donner le même titre au portrait de Carondelet, ainsi qu'à ceux que contiennent les collections de Windsor, de Cassel, de Vienne, de Strasbourg, de Francfort et les galeries Pitti et Spencer. Josse Van Clève se signale, en effet, dans toutes ces effigies, par le rôle important qu'il fait jouer aux mains, mouvementées et expressives, toutes d'un irréprochable dessin, d'un modelé savoureux et transparent, d'un étonnant relief.

Van Clève était, en 1519, doyen de la corporation des peintres anversois. Quelques-unes des œuvres que nous lui avons restituées portent les dates de 1520, 1525, 1526, 1527 et 1534. Celui de Carondelet serait de 1534 à 1539, par conséquent de la fin de sa carrière, car il mourut le 10 novembre 1540.

Son modèle ne lui survécut que de cinq ans. C'est à Bruges, dans l'église cathédrale de Saint-Donatien, aujourd'hui détruite et dont il était prévôt, — ce qui lui avait permis d'ajouter à ses titres celui de « chancelier perpétuel des Flandres », que fut inhumé Jean Carondelet, dont les traits nous ont été conservés grâce aux trois artistes de talent dont nous reproduisons ici les œuvres.

A.-J. WAUTERS.





UNE FAÏENCERIE A ROTTERDAM

AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



ous avons tous admiré aux dernières expositions ces bateaux bleus, montés par des pêcheurs bleus pêchant des poissons bleus qui s'évadent avec une peur bleue. » C'est ainsi que dans un récent ouvrage sur la Hollande, un de nos compatriotes parle de la faïence delftoise moderne ou plutôt contemporaine. En effet, de nos jours l'antique fabrication a reconquis une sorte de renouveau, grâce à l'habile direction de MM. Thooft et Labouchère qui, loin d'être de serviles imitateurs, sont d'intelligents continuateurs d'un passé rajeuni. Dans l'ombre enveloppante de ce passé a presque entièrement disparu le souvenir d'autres fabriques, lesquelles ne le cédaient guère, pourtant, comme mérite, à celle dont M. Henry Havard a si bien tout dit qu'il n'en reste plus rien à dire. Du nombre des oubliés « caruerunt quia vate sacro » était l'atelier de Rotterdam dont nous n'avons trouvé la mention dans aucun ouvrage, et qui est simplement rappelé par un monogramme dans le *Guide de l'Amateur*, de M. Auguste Demmin.

Un heureux hasard m'a fait mettre la main sur l'album original et inédit

des dessins de cet atelier. Je faisais des recherches aux archives municipales lorsque le bibliothécaire, M. van Rijn, dont l'obligeance égale l'érudition, me signala ce fort rare document graphique. J'y trouvai une centaine de compositions ornementales ou pittoresques, les unes peintes en bleu, les autres en brun de diverses nuances, la première teinte étant plus fréquemment employée par le décorateur dont la netteté de main et la dextérité, tantôt ingénieuse et tantôt naïve, égalent la fécondité [1]. Ces diverses



compositions étaient destinées à être reportées sur des carreaux dont j'ai retrouvé toute une série garnissant le *patio* d'une église de Cadix et qu'alors j'ai attribués à Delft [2]. Il existe, en outre, trois projets de plaques d'assez grand module (de 54 à 57 centimètres de côté), plus deux « bergeries » d'après des tableaux bien connus de Berghem.

Des trois plaques exécutées en bleu, l'une représente des patineurs Louis XV un peu engoncés, l'autre la perspective d'un jardin avec fontaine

[1] Ce m'est un devoir de remercier également ici le savant M. Unger, archiviste municipal, qui a bien voulu autoriser la reproduction des dessins.

[2] Mon camarade et ami, M. A. Ponsignon, ancien consul général à Cadix et présentement ministre plénipotentiaire à Montevideo, en possède un certain nombre.

jaillissante et ifs taillés selon la méthode géométrique du siècle de Louis XIV ; de jeunes seigneurs et de belles dames costumés à la mode de 1729 animent le tableau et le datent d'une façon en quelque sorte précise. La troisième plaque est couverte d'un agréable fouillis d'oiseaux de toute sorte, lesquels alternent avec des branches, des feuillages et des fleurs.

Avant toutefois d'aborder notre étude en ce qu'elle a de spécial, il faut



au moins très brièvement rappeler les origines de la poterie que l'on appelait uniquement « de Delft » et qui désormais devrait s'appeler plus équitablement « hollandaise ». Lorsqu'à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, les navigateurs néerlandais eurent rapporté de l'Extrême-Orient de beaux produits céramiques inaccessibles, comme prix, aux bourses modestes, les potiers du pays sentirent l'impérative nécessité de faire de la « porcelaine » économique. Ils imitèrent alors, en faïence légère, et avec un surémail encore aujourd'hui appliqué, les types chinois et japonais, dépassant parfois leurs modèles, produisant des adaptations d'un rare bonheur et constituant tout à la fois un genre propre. En effet, concurremment avec le système

« sino-japonisant », si l'on peut s'exprimer ainsi, les Néerlandais se créaient un faire vraiment national composé lui-même de deux éléments distincts : d'une part c'étaient des copies généralement heureuses des maîtres hollandais, et d'autre part des scènes de mœurs, des intérieurs, des vues « urbaines ou rurales », ces dernières absolument réalistes dans le bon sens.

Dès le 14 avril 1614, les États Généraux accordaient un privilège à certain

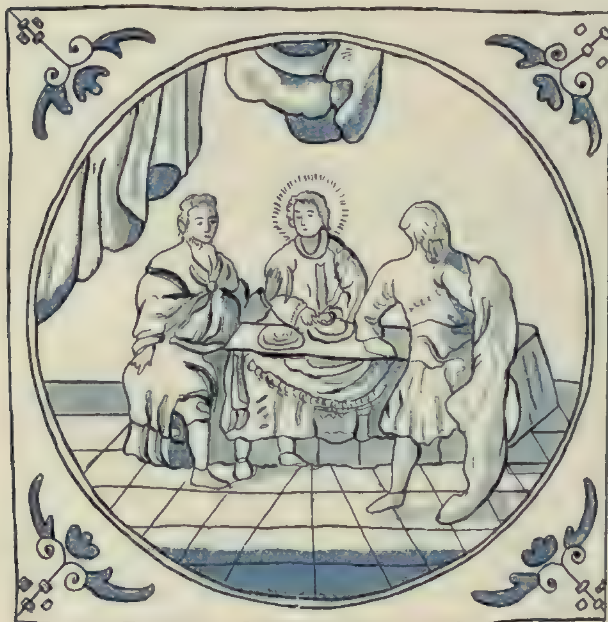


Claes Janssen Wytmans, pour exécuter « des porcelaines..... à peu près semblables à celles venues de distants pays ». La nouvelle industrie prospéra si bien, que Claude Révérend, bourgeois de Paris, autorisé en 1664 à fonder une faïencerie, crut devoir, au préalable, venir s'initier, dans les Pays-Bas, aux délicats secrets de la manutention des terres et de leur décoration.

Forte et en renom, cette industrie était demeurée longtemps libre malgré les tendances du temps et c'est seulement au commencement du XVIIe siècle qu'elle s'embrigada en maîtrise sous le nom de *Guilde de Saint-Luc*. Les liasses que j'ai dépouillées contiennent à cet égard d'intéressants documents dont les bornes de cet article ne me permettent pas d'essayer l'analyse, même succincte. Force m'est de m'en tenir à l'album lui-même. Il est d'ailleurs



d'allures modestes et semble dénoter des gens soucieux d'épargner sur les moindres détails. Non seulement il est en papier assez ordinaire, mais il est grossièrement relié, avec des ficelles communes et des languettes de parchemin, ces dernières paraissant avoir assujetti autrefois une couverture rustique, qui a disparu. Détails significatifs : les dessins sont exécutés au recto et au verso, encore par économie, j'imagine ; pour quelques-uns seulement un pointillé à l'aiguille d'une telle délicatesse qu'il suppose une main de femme, cerne les tracés destinés à servir de poncifs.



Ce n'est pourtant pas à dire que les céramistes de Rotterdam aient été des besogneux ou des inconnus; loin de là. On a conservé ici le souvenir de véritables dynasties de peintres sur faïence : la plus distinguée et la plus connue est celle des Aelmis et c'est de leurs ateliers que provient très probablement notre recueil[1]. Ces Aelmis surent maintenir très haut la réputation de leur ville natale. Le premier du nom qui figure sur les registres de la corporation est Pieter Janez; en 1692, il achète de François van Lier une usine sise sur la digue de Schiedam (*Schiedamschedijk*), alors aux confins de la cité et actuellement limite extrême entre la ville vieille et la ville neuve.

A Pierre, mort âgé de cinquante-huit ans, en 1707, succéda son fils Jean, qui vécut quatre-vingts ans et mourut en 1755. Sous sa direction, l'affaire prospéra, et en 1709 Jean, dont la réputation de goût et de talent s'était accréditée, joignait à l'immeuble paternel une autre maison ayant

[1] Les reproductions ont été exécutées d'après les dessins en couleurs de M. Gustave de Laigue, élève-chancelier à Rotterdam.

accès direct sur le canal *Leuvehaven*. A cette époque, dans le *Leuvehaven* mouillaient des navires de mer, ce qui constituait une facilité pour les expéditions au dehors. L'agrandissement ainsi obtenu ne suffisait pas; notre potier jeta son dévolu sur un terrain contigu et où il aurait eu la commodité de faire procéder, en toute saison, au lavage des argiles « avec de bonne eau claire ». Saisi d'une demande en concession, le corps échevinal accueillit la requête, à la charge, pour le concessionnaire, de se borner à déposer dans l'enclos les objets nécessaires à son industrie et à n'y rien construire, sous peine de confiscation des édifices. Bientôt, enhardi par le succès, notre homme crut devoir enfreindre la prohibition qui lui avait été imposée; il construisit donc. Mal lui en prit, car le 10 octobre 1731 il se voyait contraint de faire, en termes fort humbles, amende honorable au corps des « hauts bien nés » édiles. Cependant, au mois d'août 1737, ceux-ci se laissaient fléchir et donnaient jouissance d'un nouveau terrain à Jean, qui se plaignait de devoir, chaque année, suspendre le travail pendant six à dix semaines, faute de pouvoir faire laver sa terre.



Les fils de Jean, Johannes et Jean-Barthélemy, succédèrent à leur père; ils ne se marièrent pas et la famille des Aelmis s'éteignit. Mais eux aussi s'attirèrent l'ire de « Messieurs du Conseil » en bâtissant sur le sol communal. En vue d'apaiser le courroux de la municipalité, les deux frères lui présentèrent, le 26 février 1756, un mémoire pour se plaindre de la pénible situation à eux faite par suite de ce que les potiers, soit d'autres villes soit même de l'étranger, pouvaient introduire leurs articles francs de

droits, alors que les produits du cru acquittaient un impôt de 5 p. 100, celui même sans doute dont, au dire des documents de l'époque, le montant était à la charge de l'acquéreur.

En juin 1790, les Aelmis fatigués par l'âge et probablement hostiles aux idées nouvelles qui commençaient à prévaloir, cédèrent avec tout l'outillage leur fabrique à Laurent Verruyk, moyennant 19.000 florins ou environ 40.000 francs, somme très considérable pour le temps. A peine la vente était-elle signée, que l'entreprise périclita, les échevins ayant voulu reprendre le terrain concédé pour l'attribuer à des distilleries de genièvre que l'on entendait encourager à tout prix. Heureusement, les édiles reconnurent combien pareil agissement eût été inique, et grâce aux pressantes démarches du nouveau propriétaire, démarches appuyées énergiquement par les deux vieillards Aelmis, Verruyk fut maintenu en jouissance du sol dont avaient continué de profiter ses prédécesseurs.

Néanmoins, si Rotterdam avait pu lutter contre la concurrence intérieure et étrangère, Wedgwood qui avait ruiné Delft devait, à plus forte raison, ruiner sa rivale. Le fait est que si, nominalement, la guilde delftoise végéta jusqu'en 1833, dix ans auparavant Verruyk intervenait pour la dernière fois auprès des pouvoirs publics et obtenait à bail de trente ans, moyennant un loyer annuel de 50 florins, le terrain qui, tant de fois, avait provoqué des litiges. Après cette date, la manufacture ne fit plus parler d'elle et on a lieu de croire qu'elle mourut d'anémie avant l'expiration du bail, laquelle aurait dû avoir lieu en 1853.

Aussi bien, il est incontestable que les Aelmis furent les coryphées de l'art céramique rotterdamois dont l'épanouissement paraît surtout correspondre à la période comprise entre la fin du XVIIe siècle et les quarante premières années du XVIIIe. C'est ce que va montrer l'étude des travaux eux-mêmes ; car on doit supposer que notre album est dû sinon à Jean Ier lui-même, tout au moins aux maîtres dessinateurs formés par lui. On va le voir, les dates fournies par les costumes confirment cette hypothèse.

Avant, toutefois, d'examiner notre album, il convient de fournir quelques indications générales sur l'industrie des carreaux émaillés. Il ne faudrait pas croire que cette industrie soit de date récente. Sans remonter aux magnifiques « Immortels » que M. et Mme Dieulafoy ont rapportés d'Asie Mineure et qui font l'orgueil de notre musée du Louvre, ni même aux *azulejos* moza-

rabes dont l'Espagne nous a conservé de splendides échantillons, nous la voyons implantée dans notre patrie dès le moyen âge. On en a retrouvé d'importants vestiges aux Châteliers près de Saint-Maixent, à l'abbaye de Moissac en Tarn-et-Garonne et dans l'église de Saint-Pierre-le-Vif à Sens.



Dans le château champenois de Baye, il en existe également une curieuse collection dont les éléments les plus anciens remontent au XIIe siècle; quelques-uns de date relativement récente proviennent du Hainaut, contrée voisine des Pays-Bas ; leur provenance est prouvée par cette inscription :

COLINS ME FIT
DE HAINAVT [1]

[1] *Carreaux émaillés de la Champagne*, par J. DE BAYE. Tours, 1876.

Mais il s'agissait là de carreaux de *carrelage* destinés à remplacer les mosaïques romaines auxquelles on a, non sans raison, reproché d'avoir violé la loi de la logique artistique puisqu'elles faisaient fouler aux pieds des perspectives et des personnages au lieu de simuler des dessins de tapis.

Tout autre est l'affectation des carreaux rotterdamois : au lieu de motifs d'*alfombras* comme disent encore aujourd'hui les Espagnols, d'après un mot arabe, ils représentent des sujets destinés à décorer non le sol, mais les parois intérieures ou même extérieures de l'habitation, les sujets pittoresques étant entourés d'un bord courant d'ornements. A part les tableautins de petite dimension (13 cent.×13) que nous allons examiner tout à l'heure, il y avait des plaques qui jouaient le rôle de toiles plutôt grandes. Témoin une scène champêtre qui couvre, avec encadrement de colonnes historiées, tout un côté du vestibule de la bibliothèque de Rotterdam et constitue l'un des rares vestiges authentiques de la fabrication elle-même.

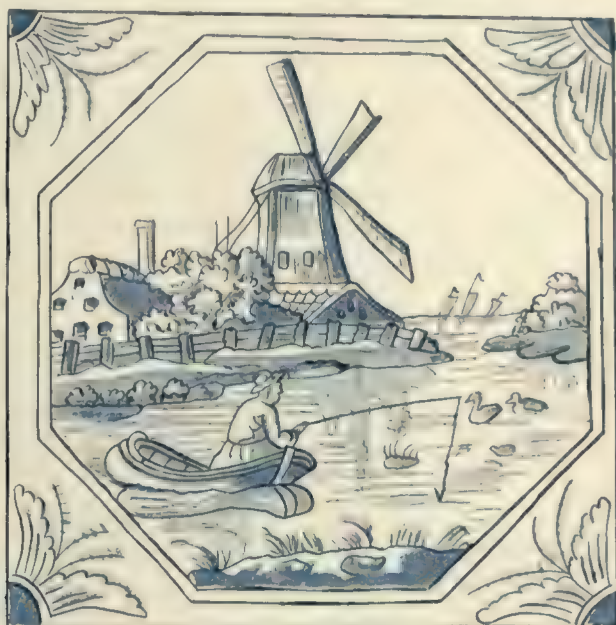
Sans aller jusqu'à pareil développement, notre album contient, on l'a dit, des compositions de certaine surface. En voici une qui représente des oiseaux. Quoique le lavis perde beaucoup à être réduit (l'original mesure 535 mil.×415), on reconnaîtra certainement le caractère alerte et mouvementé de la composition. En effet, sans parler de quelques lointains conventionnels, l'auteur semble avoir voulu retracer graphiquement une sorte de comédie à la manière de notre grand fabuliste. Il s'agissait de trouver un prétexte pour grouper la gent emplumée en une sorte de rendez-vous. Le peintre a eu l'idée d'un concert. Juché sur une partition dont les notes sont fort reconnaissables, et qui repose sur un tronc d'arbre noueux, le hibou fait fonction de chef d'orchestre et bat la mesure avec sa patte droite. Un ara qui doit bien savoir sa partie, tourne le dos au volume et chante par cœur, le bec largement ouvert. Un paon, de noble allure, se penche sur la portée avec un air capable. Divers concertants à plumes, retardataires sans doute, arrivent à tire d'aile, tandis que d'autres semblent vocaliser à gorge déployée [1].

Et dans tout cela il y avait probablement quelque malicieuse allusion, car les concertants sont choisis parmi ceux dont la voix passe pour glapissante ou désagréable : témoin des cygnes et des canards qui barbotent dans une

[1] Comme le « vêtement » des volatiles n'a pas de date, il est peut-être utile d'indiquer que notre concert est exécuté sur une feuille de *vergé* avec, en filigrane, une fleur de lis héraldique dans un cartouche couronné. Lettres : L V C 4, le 4 au-dessus du V.

rivière; le paon déjà cité, l'ara, des perroquets de toute famille, et enfin le fameux hibou, centre de l'action. Malheureusement, l'allusion est aujourd'hui perdue pour nous et rien ne peut plus la dégager quoiqu'on en devine le sens.

Les carreaux eux-mêmes n'ont point de prétentions à l'allégorie, bien au contraire : ils veulent saisir et saisissent en effet la vie dans ses manifestations



quotidiennes et réelles. Même lorsqu'il prétend sortir de ce cadre intime, le céramiste rotterdamois est moins bien inspiré, si tant est qu'un seul soit l'auteur de toute la série. Par exemple, les *Disciples d'Emmaüs* sont de fâcheuse anatomie, de galbe empêché, et certainement dénués de religiosité, non moins qu'une autre planche, le *Baiser de Judas*, au dessous de laquelle on a écrit à l'encre l'indication du passage de saint Matthieu qui est traduit en action. Mais s'il n'y a plus ici que deux spécimens, l'histoire sainte était autrefois complète et les rigides protestants qu'étaient nos Hollandais ne se faisaient point scrupule d'encourager le culte des « idoles »... à l'étranger. C'est ainsi que, comme je l'ai dit, j'ai trouvé dans le *patio* de l'église San-Francisco de Cadix, toute une bible en *azulejos*, depuis le *Spiritus Dei ferebatur*

super faciem abyssi jusqu'au crucifiement, en passant par l'arche de Noé. Daniel dans la fosse aux lions, Jonas vomi par la baleine, etc. Sous ce rapport, nos « disciples » constituent un moyen sûr d'identification, le faire étant incontestablement identique, renseignement d'autant plus précieux désormais que les Franciscains rentrés en possession de leur couvent de Cadix ont fait disparaître cette bible de pierre et en ont mis en lieu sûr les indélébiles feuillets que des amateurs peu scrupuleux trouvaient le moyen de s'approprier et de remplacer par un ignoble pisé ou tout au plus par de vulgaires poteries contemporaines.

Voici maintenant une visite à l'une de ces maisons de campagne comme on en voit tant encore aujourd'hui aux environs de toutes les villes hollandaises. L'amphitryon, chapeau bas, semble conduire à son *Landrust* (repos des champs) un gentilhomme et sa femme. Cette petite scène a de l'intérêt, car les costumes la datent. Ils nous reportent à la Régence et même, si tant est que les deux coques placées au-dessus de la tête de la visiteuse soient une fontange, Quicherat nous dira que cette coiffure a duré exactement jusqu'en 1714. Si l'on admet, chose vraisemblable, que Rotterdam était alors en retard sur Paris de quelques années, l'on se trouve réellement en pleine Régence. Aussi bien, l'ensemble du costume de la femme paraît accuser une date antérieure à 1718, puisque alors apparurent les paniers et que la jupe n'en révèle pas soupçon.

Les vêtements masculins sont moins précis, l'homme qui donne le bras à la « damoiselle » étant toutefois et sauf erreur coiffé d'une sorte de casquette qui convenait bien à une promenade *extra muros*. Quant au tricorne tenu à la main par le « propriétaire » faisant les honneurs de son « chez soi », il a duré trop longtemps sans modifications appréciables pour qu'on en puisse tirer une conclusion quelconque.

Après ces nobles seigneurs, voici deux gamins qui jouent au sabot : le mouvement est saisi avec beaucoup de justesse ; aucun accessoire inutile ne fait dévier l'attention et les petits fleurons des angles sont d'une légèreté agréable. A ce propos, remarquons-le une fois pour toutes, ces motifs accessoires ordinairement en rapport avec le sujet principal et harmonieusement conçus, ne se répètent en quelque sorte jamais.

Comme ornementation proprement dite, j'ai choisi un mascaron énergique, au nez épaté, au strabisme violent et au rictus vraiment expressif. Qu'il y ait

réminiscence, à coup sûr; mais l'adaptation est comprise. Parmi les paysages, nous avons le caractéristique moulin avec sa svelte silhouette et ses grandes ailes. On le sent, ce moulin n'est pas fait de chic : c'est un vrai moulin que peut-être l'artiste voyait de ses fenêtres, chose fort vraisemblable, puisque, malgré ses 300.000 âmes, le Rotterdam actuel en renferme cinq ou six au



centre même de la cité, sans compter ceux qui battent l'air dans tous les faubourgs[1].

Voici maintenant, glissant sur quelque canal, le traditionnel bateau frison : un paysan « souque »; un autre est appuyé sur la petite cabine et se laisse tranquillement bercer par le mouvement rythmique des rames. Voulez-vous des fleurs? Un vase en présente un bouquet dont on ne saurait préciser s'il est plus naturel que conventionnel ou plus conventionnel que naturel : le fait est qu'il plaît.

[1] D'anciens plans édités par les soins de la municipalité actuelle il résulte en effet que de la fabrique des Aelmis on devait voir au moins un moulin.

Regardez attentivement ces bonshommes, ces paysages, ces oiseaux, ces fleurs, ces ornements, ces derniers surtout dont, faute d'espace, nous avons reproduit deux spécimens seulement, alors que l'album en renferme plus de cinquante, et vous vous rendrez compte de l'intérêt que présente ce recueil, qui a, en outre, le mérite d'être une pièce unique. C'est en effet le dernier syndic de la Guilde de Saint-Luc à Delft qui avait, au cours de l'année 1833, remis aux archives locales les modèles provenant du « bureau » de la corporation. Le document était inestimable. On ne paraît pas cependant en avoir apprécié toute la valeur, et ces nombreux modèles, la plupart anciens « chefs-d'œuvre » de concours pour la maîtrise, restèrent enfouis dans une caisse. En 1859, la ville eut tardivement l'idée de faire inventorier les pièces en question. Quand on ouvrit la caisse, elle était vide. Jamais on n'en retrouva le contenu.

L. DE LAIGUE.





ARTISTES CONTEMPORAINS

ALBRECHT DE VRIENDT



PRÈS le puissant et fécond exemple donné à ses compatriotes par le peintre Henry Leys, de nombreux artistes belges ont tenté de réagir vigoureusement contre le mouvement cosmopolite qui entraînait l'art moderne vers une déplorable uniformité d'expression, et se sont coalisés pour rendre à la beauté nationale sa physionomie, son caractère, sa signification historiques, tout en l'animant d'une vie nouvelle. Toutefois, dans la lutte énergique tentée par les Belges pour la conquête d'un idéal indigène, il convient de distinguer nettement les efforts des producteurs flamands. A Anvers aussi bien que dans les Flandres, on s'est évertué à particulariser de plus en plus la création esthétique. Le *mouvement flamand*,

encouragé par des philologues, des historiens, des hommes politiques, a pris une importance considérable dans le développement intellectuel et artistique de la Belgique. A l'heure présente il est dirigé par des poètes tels que Gezelle, Paul de Mont, des musiciens tels que Peter Benoît, Jan Blockx, des peintres tels que les frères Juliaan et Albrecht de Vriendt. Et si nous avons tenu à présenter aux lecteurs de cette *Revue* M. Albrecht de Vriendt, avant tout autre artiste belge, c'est précisément parce que, en suivant la marche ascendante de son talent, nous aurons l'occasion de noter les épisodes principaux de cette Renaissance flamande, de déterminer l'influence indéniable de cette activité sur l'évolution générale de l'art contemporain.



Etude pour « Thierry d'Alsace rapportant a Bruges les reliques du Saint Sang »
Hôtel de ville de Bruges.

Albrecht de Vriendt est né à Gand, l'antique cité des Van Eyck et de Charles-Quint, le 6 décembre 1843. Il appartient à une génération d'où sortirent quelques individualités de premier ordre : de Braekeleer, de Vigne, Van der Stappen. Le père d'Albrecht s'était fait une certaine réputation comme paysagiste et décorateur; il fut l'un des premiers artisans de la restauration flamande. A l'heure où les peintres gothiques n'étaient encore compris que de quelques rares amateurs, il avait déjà voué une admiration exclusive à leurs œuvres; de plus il s'intéressait ardemment à la littérature flamande, alors à ses débuts, et recevait souvent à sa table les Conscience, les Willems, les Van Duysse, les Ledeganck, les de Vigne, qui tous avaient pour ambition de réveiller par des romans ou des poèmes, par

des travaux historiques ou archéologiques l'ancienne splendeur de leur patrie.

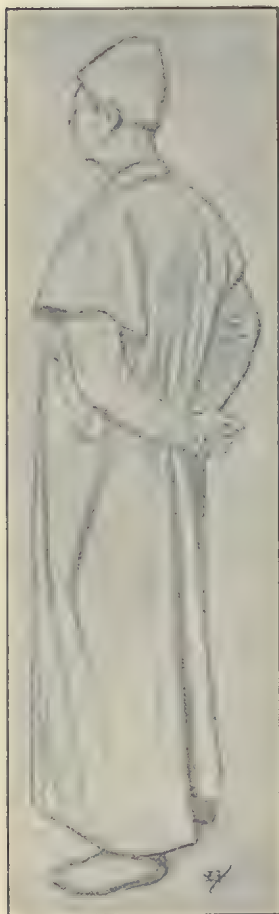
Tous les dimanches, Jules de Vriendt conduisait ses fils à l'église de Saint-Bavon et les aidait à pénétrer le mystère ingénu de l'*Adoration de l'Agneau*. L'intelligence et le sentiment du jeune Albrecht subissaient l'empreinte indélébile du génie de sa race ; il se familiarisait de bonne heure avec les manifestations les plus caractéristiques — les anciennes comme les modernes — de l'âme flamande, et les traces de cette première éducation devaient un jour



THIERRY D'ALSACE RAPPORTANT A BRUGES LES RELIQUES DU SAINT SANG
Hôtel de ville de Bruges.

donner à son talent cette physionomie archaïsante et cette expression si parfaitement locale qui en constituent en grande partie l'originalité et la saveur. L'œuvre de M. Albrecht de Vriendt se recommande en outre par sa large allure décorative ; cette qualité est également quelque peu « atavique » et elle trouva son emploi de très bonne heure. Tout au début de sa carrière, en effet, Albrecht de Vriendt aida son père aux grands travaux d'ornementation exécutés à l'Université de Gand en 1863, sous la direction de Louis de Taye. Si à ce moment le directeur actuel de l'Académie d'Anvers avait pu interroger sa personnalité artistique, il y aurait déjà discerné la triple tendance de

son œuvre futur : décorative, historique et flamande. Mais cette personnalité ne se formulait encore qu'à travers de timides compositions, inspirées de légendes hagiographiques, et ce ne fut qu'après maintes recherches, après des tentatives nombreuses et inégales que le style du peintre gantois s'affirma dans sa maîtrise définitive.



Étude

A vingt-deux ans, Albrecht de Vriendt vint à Anvers, non pour entrer dans l'école de Leys, comme on le croit généralement, mais pour y suivre l'enseignement de Louis de Taye et de Victor Lagye, lesquels, à vrai dire, tâchaient, avec un zèle louable, de répandre autour d'eux les vivifiants principes restaurés par le peintre du *Prêche de Notre-Dame*. Si de Vriendt ne fut pas l'élève de Leys, il ne vécut pas moins, au moment où son individualité commençait à se préciser, dans un milieu que dominait l'exemple de l'illustre maître anversois. L'influence que Leys exerçait alors non seulement sur son entourage, mais sur tous ses contemporains, était considérable. C'est elle qui devait diriger sûrement la peinture belge vers la renaissance si ardemment souhaitée. A Bruxelles, l'atelier Portaels essayait de réagir contre l'art gothicisant d'Anvers; stimulés par les maîtres du naturalisme, les peintres bruxellois rêvaient de rompre avec les traditions du passé, d'affranchir définitivement la technique picturale de toutes les conventions, de renouveler le sentiment de l'art, de le moderniser enfin, en copiant la société et la nature telles qu'elles s'offraient à leurs yeux. Ils ne réussirent point dans leur entreprise parce qu'ils négligèrent précisément d'interroger ces admirables maîtres du moyen âge flamand qui seuls pouvaient leur dire comment s'exprimaient l'âme et la physionomie de leur race, comment on traduisait les aspects du sol natal. Tandis que les disciples de Portaels marchaient dans une voie incertaine, Leys, patiemment, minutieusement, analysait le merveilleux tableau qui se trouve aujourd'hui au Louvre : *la Parabole des Aveugles*

(attribué à tort peut-être à Breughel le Vieux), chef-d'œuvre qu'il dissimulait jalousement dans un coin de son atelier et posséda pendant de longues années sans qu'aucun de ses élèves en soupçonnât l'existence... C'est en se familiarisant avec les Holbein, les Cranach, les Breughel, que Leys acquit véritablement les moyens de ressusciter les bourgmestres, les patriciens, les reîtres de la domination espagnole avec une intensité psychologique et une

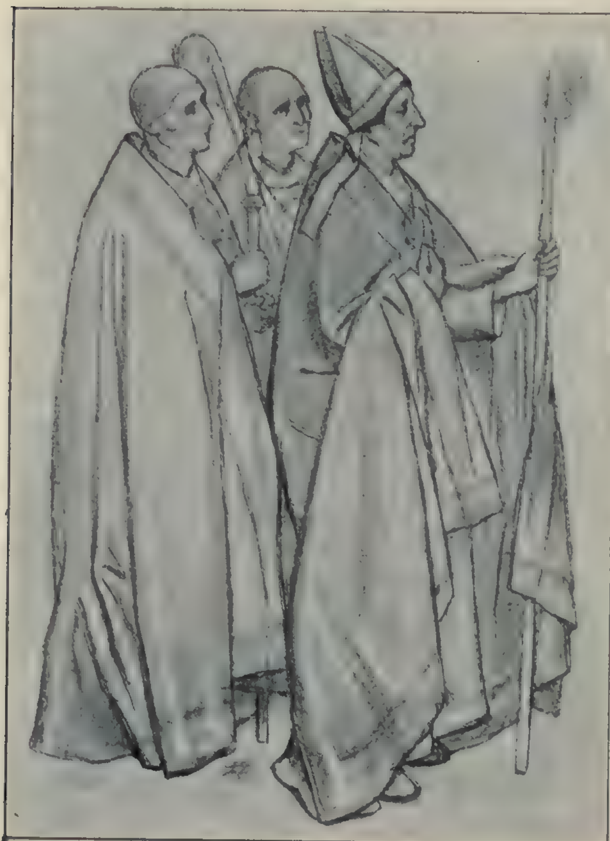


LE PAPE PAUL III DEVANT LE PORTRAIT DE LUTHER
Musée d'Anvers.

justesse pittoresque absolument extraordinaires. Il retrouva la vie à travers les scrupuleux portraits des maîtres gothiques; c'est ce que comprirent parfaitement ses meilleurs disciples, de Braekeleer et de Groux surtout, qui devaient accomplir la révolution projetée par les peintres bruxellois et préparer la venue d'un maître comme Constantin Meunier, l'un des artistes qui ont le mieux deviné et fait palpiter dans leurs œuvres les aspirations du monde moderne.

Albrecht de Vriendt est resté fidèle aux lois que Leys avait établies pour l'ordonnance générale et le choix des compositions. Mais il s'est

ménagé dans le genre créé par le maître un domaine qui est franchement à lui, une zone tout à fait indépendante. Les périodes historiques où se complaît son imagination sont antérieures à celles qu'avait choisies Leys, et son idéal est aujourd'hui d'enseigner par la grande composition décorative l'héroïsme et la grandeur de la Flandre médiévale. Son art est donc parallèle à celui de Leys; il n'est pas identique.



Étude pour « l'Institution de la Toison d'or »
Hôtel de ville de Bruges.

Ce ne fut pas du premier jour que M. A. de Vriendt libéra sa facture et son sentiment. Il paraissait même devoir se spécialiser dans la peinture religieuse quand un voyage en Allemagne, entrepris avec son frère en 1868, détermina un brusque changement dans son inspiration. L'artiste revint enthousiasmé par les Dürer, les Holbein, les Cranach. Il comprit que ces maîtres si graves et si persuasifs du XVIe siècle allemand, encore tous rattachés à la pensée gothique, avaient mieux surpris et fixé la vie profonde de leurs modèles que les artistes de la pleine Renaissance trop souvent enclins à la virtuosité. Revenu dans son pays, il n'eut pas de peine à constater la même supériorité des primitifs gantois et brugeois sur l'école de Rubens. « Il faut admirer le peintre de la *Descente de croix;* il faut admirer et étudier le peintre de l'*Adoration* » a coutume de dire M. de Vriendt à ses élèves.

voulant marquer ainsi combien il serait dangereux pour les jeunes artistes d'imiter le génial coloriste anversois et combien par contre l'analyse des primitifs peut leur être salutaire.

Sous l'influence de ce séjour en Allemagne, le talent de M. de Vriendt entra dans une seconde phase. A partir de 1869, l'artiste gantois commence une série de tableaux d'histoire où l'observation physionomique, l'ampleur du



L'Institution de l'Ordre de la Toison d'or

Hôtel de ville de Bruges.

décor et la justesse des reconstitutions concourent à un ensemble très impressionnant. Les œuvres les plus caractéristiques de cette époque sont : *Charles-Quint au couvent de Saint-Just*, où l'on distingue encore quelques traces de romantisme ; l'*Excommunication de Bouchard d'Avesnes*, qui fait revivre avec une belle sobriété d'accent une des pages les plus tragiques de l'histoire du Hainaut et de la Flandre ; *Paul III devant le portrait de Luther*, belle synthèse objective des grandes luttes religieuses du xve siècle, et enfin le grand tableau qui se trouve au musée de Bruxelles : *Comment ceux de Gand rendirent hommage à Charles-Quint enfant*. On peut admirer également dans ce tableau la vérité vivante et parfaitement locale des types

— particulièrement dans le groupe des Gantois chargés de cadeaux et d'offrandes — le rythme très savant des grandes lignes, enfin le goût très sûr du peintre archéologue qui fait chanter sur un beau fond d'architecture, à la fois exact et somptueux, les étoffes précieuses qu'aimaient les maîtres anciens.

De cette féconde période également, date le grand tableau : *Philippe le Beau armant son fils Charles chevalier de la Toison d'or*, dont la belle gravure de M. Louis Le Nain nous donne une fidèle et énergique traduction. La scène est à la fois familière et imposante. Le petit Charles, quelque peu étonné d'un pareil concours de monde, regarde avec une surprise amusante les grands dignitaires de l'ordre groupés devant lui ; le luxe des costumes, la présence d'un prélat mitré, l'attitude souveraine de Philippe le Beau étendant l'épée au-dessus de la tête de son fils, les figures respectueuses des dames de la cour forment contraste avec cette note naïve et naturaliste. Cette fois, M. de Vriendt réalisait complètement son idéal : surprendre une époque dans son intensité psychologique, en reconstituer non seulement le décor sensible, mais la physionomie intellectuelle et sociale. La gravure de M. Le Nain nous aide à pénétrer les intentions du peintre ; on admirera, dans cette interprétation scrupuleuse, la justesse expressive des types, la belle distribution des lumières, la précision des accents, aussi bien dans les noirs si nuancés du premier plan que dans les tailles plus légères des autres parties. L'œuvre de M. Le Nain révèle à première vue la souplesse désormais complète du talent de M. de Vriendt.



Saint Luc
Cathédrale d'Anvers.

Ni le voyage qu'il fit plus tard en Italie, ni celui qu'il entreprit en Égypte ne laissèrent une trace bien sensible dans les productions du peintre gantois. Ce qui devait permettre à l'originalité de l'artiste flamand de s'énoncer d'une

manière définitive ce furent les commandes de grands travaux décoratifs qu'on lui fit successivement pour les hôtels de ville de Bruges et de Furnes. Dans ces décorations monumentales, et surtout dans celles de la salle échevinale de Bruges, qui ne sont pas encore entièrement terminées, M. A. de Vriendt allait donner la pleine mesure de sa valeur et s'affirmer comme un artiste *très moderne*. Je souligne à dessein ces deux mots, car on a fait souvent au portraitiste de *Charles Quint* le reproche de ne pas avoir suivi les progrès de la peinture contemporaine. Or son art est doublement de notre temps, — j'entends son art de la dernière manière, et M. de Vriendt est encore assez jeune pour que cette manière se continue pendant de longues années — d'abord à cause du principe décoratif qui l'anime et dont la restauration est tout-à-fait récente, ensuite à cause de cette archéologie même que d'aucuns considèrent comme fort gênante pour l'inspiration et à laquelle l'art moderne devra peut-être au contraire quelques-unes de ses créations les plus durables. Le nom de Leys revient tout naturellement sous ma plume ; le grand artiste anversois a fait de l'archéologie toute sa vie, tout en ne perdant pas de vue l'éternel modèle de la nature vivante. Pour choisir un exemple non moins concluant dans un autre domaine, n'est-ce point de l'archéologie que la *Salammbô* de Flaubert ? Et puisque des savants infatigables nous découvrent la beauté des siècles écoulés, puisque c'est une joie réservée aux hommes d'aujourd'hui, la seule réelle peut-être qu'ils puissent éprouver, de vivre dans les âges disparus, pour-



Franchises accordées aux négociants de la Hanse
Hôtel de ville de Bruges.

quoi veut-on discuter la mission que quelques artistes ont assumée de faire surgir devant nos yeux, par la force de leur pinceau évocateur, des époques, des sociétés entières?

C'est donc dans les grandes compositions de Bruges que le talent de M. Al. de Vriendt trouve à s'exprimer avec une entière indépendance et une complète maîtrise de technique et de style expressif. Ce qui caractérise cette production monumentale, c'est d'abord son esprit essentiellement flamand, puis sa précision dans le détail archéologique, enfin son intime association avec les lignes architecturales. Nulle ville ne pouvait fournir à M. de Vriendt un cadre plus séduisant, plus poétiquement suggestif que cette adorable cité de Bruges, qui fut riche et puissante entre toutes les communes de la Flandre, qui tint en échec les armées de Philippe le Bel et fut encore, sous la domination des ducs de Bourgogne, alors qu'elle entrait déjà dans une phase de décadence, une métropole artistique où la peinture produisait des œuvres que le moyen âge compte parmi ses plus purs joyaux. De remarquables travaux historiques, ceux de M. Gilliodts-Van Severen, le savant archiviste de Bruges, entre autres, permettent de reconstituer trait pour trait l'altière commune, telle qu'elle existait au XIIIe siècle à l'époque de sa pleine splendeur. M. de Vriendt s'est assimilé la substance de ces recherches, en sorte que l'archéologie est devenue pour lui un accessoire absolument vivant.



Étude

L'artiste néanmoins ne néglige pas l'étude de la nature. Nous en citerons

une preuve curieuse. L'une des compositions de l'hôtel de ville de Bruges représente le retour des vainqueurs de Courtrai. On sait exactement par quelle voie sont revenues les corporations brugeoises qui venaient d'écraser les troupes féodales de Robert d'Artois. M. de Vriendt a suivi cette route pittoresque, et chemin faisant a pris des croquis de fermes anciennes, de vieux



LES MAGISTRATS DE BRUGES VISITANT L'ATELIER DE JEAN VAN EYCK
Hôtel de ville de Bruges.

moulins, de sites séculaires qui constituent un fond tout à fait animé pour cette belle scène Un autre trait montrera avec quel respect scrupuleux M. de Vriendt décore cette précieuse salle échevinale, une des plus belles on le sait, que possède la Belgique. Ce même *Retour de Courtrai* a été conçu d'un jet ; après avoir établi la maquette de son œuvre, l'artiste y a tracé la place des grandes baies en ogive qui éclairent la vaste pièce, au risque d'enlever ici une jambe, là une croupe de cheval. Bien entendu il s'était appliqué à équi-

librer de la manière la plus décorative ses groupes de cavaliers et de porteurs de *goedendags*. Au cours des travaux de restauration on s'aperçut qu'une petite fenêtre ou lucarne, bouchée depuis un siècle peut-être, s'ouvrait à l'endroit même où devait commencer le défilé des gildes victorieuses. Pour ne pas bouleverser l'économie de son projet, M. de Vriendt aurait pu demander que l'ouverture malencontreuse restât condamnée. L'artiste n'en fit rien. Il se contenta de « ramasser » un des épisodes de sa fresque et permit qu'on trouât son œuvre, là où l'architecte du XIVe siècle paraissait l'exiger. Cet exemple d'abnégation artistique est trop rare pour qu'il ne soit point signalé avec les plus vifs éloges.



Louis de Male
POSANT LA PREMIÈRE PIERRE DE L'HÔTEL DE VILLE
Hôtel de ville de Bruges.

Ces peintures de Bruges commémorent les principaux épisodes de la vie sociale, intellectuelle et artistique de la cité : *Thierry d'Alsace rapportant les reliques du Saint Sang; — l'Institution de la Toison d'Or*; — *la Hanse teutonique recevant ses privilèges; — les Magistrats de Bruges visitant l'atelier de Jean Van Eyck; — Louis de Male posant la première pierre de l'hôtel de ville*, etc., tels sont les titres des grandes compositions exécutées par M. de Vriendt. Des figures symboliques et historiques — on admirera surtout la silhouette souveraine et pensive de Jacques Van Maerlant, le poète de Damme que l'on surnomma le *Dante flamand* — doivent compléter cet ensemble qui



PHILIPPE LE BEAU ARMANT SON FILS CHARLES QUINT
CHEVALIER DE LA TOISON D'OR.

comptera parmi les plus vastes qu'aient conçus et réalisés les artistes contemporains.

Devenu directeur de l'Académie royale de peinture d'Anvers — un des établissements artistiques les plus considérables de l'Europe — M. A. de Vriendt a tenu à introduire dans son enseignement quelques-unes des lois retrouvées



Proclamation de la Charte de Philippe d'Alsace. Organisation des Communes
Hôtel de ville de Bruges.

par les producteurs contemporains et à remettre en honneur la grande tradition décorative qui seule offre quelque chance de renouvellement à la peinture. La place nous manque pour exposer à ce sujet les saines idées de M. de Vriendt. Disons seulement qu'il combat de toute manière la vaine virtuosité, l'amour du « morceau », dont les ravages ont été si considérables, et qu'il engage tous les élèves insuffisamment doués pour ce qu'on appelle le « grand art » à réserver leurs facultés pour les nombreux métiers artistiques aujourd'hui en pleine renaissance. M. de Vriendt n'ignore aucun des progrès qui

ont été accomplis dans le domaine des arts mineurs ; il s'est fait lui-même le zélé propagateur des théories esthétiques dont la féconde influence a ranimé un grand nombre d'industries absolument mourantes. A son tour M. de Vriendt peut accomplir des miracles en ramenant la population de sa grande école vers les sources de l'art flamand, en lui donnant le désir de transformer les objets les plus modestes en une œuvre d'art, en la façonnant en quelque sorte à l'image de ce peuple grec qui, « dans ses productions les plus humbles comme dans les créations de ses grands artistes, a vécu du beau, ne s'est nourri que du beau, n'a respiré que le beau[1] ».

[1] Ed. Pottier.

H. FIÉRENS-GEVAERT.





LES VERNET

DESSINATEURS POUR MODES



IVERSES publications de ces derniers temps, et l'exposition récemment ouverte au quai Malaquais ont donné un regain d'actualité à la trinité des Vernet. Peut-être est-il bon de profiter du moment et prudent de se hâter pour envisager le peintre de la *Smalah* sous un aspect moins solennel sans doute, mais qui, par cela même, ne laisse pas d'offrir quelque chose de curieux et d'amusant. Nous verrons d'ailleurs qu'Horace n'est point le seul Vernet dont nous ayons à dire un mot en tant que dessinateur pour journal de Modes.

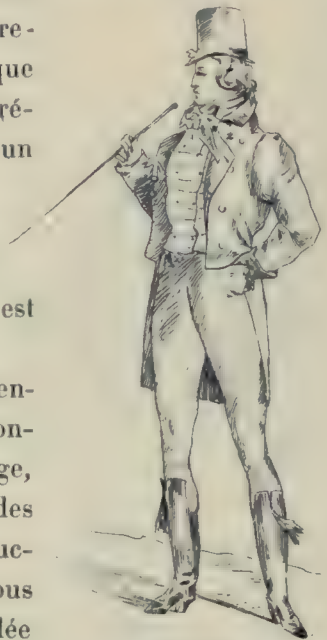
Dans le *livre de recettes et dépenses* du ménage H. Vernet, comptes méticuleux et ordonnés que M. Dayot a publiés en appendice à l'ouvrage dont nous avons parlé ici même, sont notées en plusieurs endroits les relations de l'artiste avec la caisse d'un M. La Mésangère. L'agenda inscrit l'année 1811 sur sa première page, et, dès 1811, nous y voyons figurer des dessins de merveilleuses, des costumes et des caricatures. Il en est de même pour 1812 et 1813. En 1814, le nom de La Mésangère disparaît, mais le nombre des dessins pour modes s'accroît jusqu'à doubler presque. Puis peu à peu, comme

nous aurons à le constater, le peintre célèbre dédaigne la besogne première du dessinateur d'antan, et adieu les modèles de costumes !



Incroyable
Chapeau en bateau; habit couleur crottin; culotte de peau.

Lorsque, en 1811, Horace fait mention de M. La Mésangère, il y a quelque quinze ans que paraissent les *Costumes parisiens de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, ouvrage commencé le 1er juin 1797*, ainsi qu'il appert de la première page du recueil auquel l'usage donne le nom de Recueil de La Mésangère. On le vendait *à Paris, au Bureau du Journal des Dames, rue Montmartre, n° 183*. Entre le titre et l'adresse, en plein milieu, se lit le monogramme LM majuscules cursives fleuries, entrelacées. Disons encore que la première planche représente une femme tenant un éventail. Coiffée en perruque grecque, elle porte un petit fichu, des ganses au corsage, et sa robe est retroussée jusqu'au mollet.



Incroyable
Chapeau à la Robinson; cheveux à l'enfant; gilet rayé jaune et rouge; pantalon de tricot; bottes à la hussarde.

Qui et quel était ce La Mésangère ou La Mésengère? Les dictionnaires les plus accueillants se montrent peu hospitaliers pour le nom du personnage, figure originale pourtant, si l'on bouche avec des vraisemblances les trous d'une biographie bien succincte, il est vrai. Les quelques indications que nous avons trouvées suffisent cependant à suggérer l'idée d'une activité inquiète se dépensant aux besognes les plus diverses. Certes, nul plus que Pierre La Mésangère n'a mérité la qualification de polygraphe. Qu'on en juge! Né à Baugé en 1761, il est désigné comme un ex-doctrinaire par un témoignage contemporain. Il ne faudrait point entendre par là, nous semble-t-il, un des adeptes du groupe libéral

constitutionnel qui se forma sous l'inspiration et l'influence de Royer-Collard, à l'époque de la Restauration. N'oublions point que, primitivement, on appela doctrinaires les prêtres de la Doctrine chrétienne, dont la congrégation fut supprimée en 1792. L'ancien professeur congréganiste passa, à une date que nous ignorons, au collège royal de la Flèche, où il occupa une chaire de belles-lettres et de philosophie. En 1791, il avait commencé la publication d'une *Géographie historique et littéraire de la France*, quatre volumes in-12, dont le dernier parut en 1796, ouvrage qui eut l'honneur d'une traduction en allemand. Entre temps et en même temps (1794), notre géographe-littérateur-philosophe fait concurrence à Berquin, se pose en précurseur de la Bibliothèque Rose, avec une *Nouvelle Bibliothèque des Enfants*. Et quand, en 1797, il se consacrera à cette entreprise du *Journal de Modes*, entreprise peu prévue, trois nouveaux volumes de notre fécond écrivain s'étaleront aux vitrines des libraires sous la bande « Nouveauté » : *le Voyageur à Paris*, *tableau pittoresque et moral*. Plus tard, à cela s'ajoutera, en 1821, un *Dictionnaire des Proverbes français*. Voilà certes une carrière bien remplie (1761-1831). Et nous ne savons point tout.


INCROYABLE
Cravate à oreilles de lièvre; habit vert saule; culotte de casimir; charivari de breloques.


MERVEILLEUSE
Capote de percale écrue; fichu et brodequins écossais; ombrelle de percale.

La mode était aux recueils de costumes, surtout de costumes antiques. La Mésangère fut plus moderne. Sans doute l'étrusque, l'égyptien, le grec, interviennent parfois dans les dénominations affectionnées par le goût du

temps ; mais il s'agit d'un étrusque, d'un égyptien ou d'un grec comme on les comprend et les interprète alors. Rien de piquant à feuilleter, rien qui ait et donne la saveur fugace d'une actualité vite évaporée comme ces vingt volumes de planches où défilent les rapides métamorphoses du vestiaire masculin et féminin. Tout cela fut « parisien », fut bien de son heure, répondit à la sensation éphémère du moment : de là ce peu de résistance au temps, menace également suspendue sur l'œuvre de ceux de nos artistes qui s'inquiètent outre mesure de modernisme. Sans doute, toutes ces planches ne sont point d'absolues merveilles, et tout cela ne va point quelquefois sans une pointe de niaiserie dans les attitudes des personnages ; mais c'est là, sinon la loi, du moins la tradition du genre. La composition n'y peut être pittoresque que dans la latitude que lui permet le rôle avant tout documentaire. La figure doit être posée de façon qu'on voie bien à plein les détails du costume. Les proportions du corps n'y sont point sans quelque tricherie flatteuse qui avantage, qui fasse valoir la toilette, raison et but de la gravure de modes. Et pourtant, dans ces « costumes » qui nous occupent, combien loin nous sommes des sourires bébêtes, des figures pointillées, roses de ton, poupines de formes, avec les bouches habituelles, dignes du nom peu révérencieux que l'on donnera à certains toquets aux environs de l'an IX (1801) ! Et quel retour à la barbarie quand La Mésangère ne sera plus là pour diriger les dessinateurs vers un idéal dont l'honneur lui revient pour une bonne part !



Incroyable

Chapeau à petits bords plats ; cravate à encadrement de couleur ; habit gris à basques courtes ; gilet de piqué matelassé ; bottes à talons ferrés.

Il s'entoura d'excellents collaborateurs, mais qu'il sut choisir et inspirer. Parmi ces derniers, le plus célèbre est Horace Vernet. C'est à lui qu'on attribue couramment la presque totalité des planches. Quand débuta cette collaboration, c'est ce qu'il serait curieux de rechercher et d'établir précisément. En 1797, il n'y faut point songer : Horace avait huit ans. Avec la préoccupation de trouver au passage l'apparition de son crayon, nous avons parcouru

patiemment, une à une, les pages des vingt volumes, épiant les signatures.— patience récompensée! Que de stations amusantes en route, en suivant pas à pas les caprices de la mode, de ce que, en une langue bien datée, un contemporain dénomme « cette domination mobile qui, par la seule magie de l'habitude, règle jusqu'aux plis de nos vêtements! »



Mme Angot
Ou la *Poissarde parvenue.*
Physionomie théâtrale de Corse au théâtre Montansier (1799).

De « Merveilleuses », point, du moins dans le sens que nous attachons au mot, et pourtant c'est le temps de leur règne. Sans doute ces jupes fluides qui descendent de la taille prise très haut, cette libération, ce dégagement des mouvements, tout cela pourra, par outrance, devenir le costume stigmatisé par les moralistes congestionnés. Sans doute Mme Récamier, sur sa chaise longue, dans le tableau de David, est vêtue à la légère comme la Joséphine de Prud'hon ; mais il s'agit là de toilette d'intérieur et même de toilette de modèles. Serait-il légitime de juger du costume féminin au XVIIIe siècle, d'après les portraits où les grandes dames étaient peintes en Diane ou en Junon? Juger du « vestiaire » des Merveilleuses d'après les crayons satiriques de l'époque du Directoire, n'est-ce pas un peu établir le costume du second Empire en s'en référant aux dessins de Grévin?



Incroyable
Culotte et guêtres de peau couleur de cuir; canne à parapluie.

Dans une suite d'une trentaine de planches, Horace Vernet croquera, sous le nom de *Merveilleuses* et d'*Incroyables*, les élégants et les élégantes de la fin de l'Empire, bien loin de Mme Tallien et des muscadins.

On s'y fait vite d'ailleurs après la première désorientation. Elles ne sont point ridicules ni vilaines ces modes du Directoire, du Consulat, de l'Empire et du début de la Restauration. Dans la pénombre de ces chapeaux extraordinaires, nichez en imagination le sourire des yeux et de la bouche : tout s'éclaire et se transforme.

En feuilletant le recueil de La Mésangère, on dirait d'un kaléidoscope aux changeantes couleurs. Le sexe masculin s'y montre aussi inconstant de goûts que le sexe faible. Si tous les contemporains ne trouvent qu'éloges pour le costume féminin, ils restent plus froids d'enthousiasme pour l'habillement viril. Le parisien déjà cité mérite encore de l'être ici. « Ces habits extravagants, ces lunettes inutiles, affublent des hommes supérieurs qui, dans le bal de la vie, savent apprécier ces mascarades, et cette même ville, plongée



Uniformes russes.

dans le luxe et la mollesse, est encore l'asile où les arts et les sciences jettent le plus d'éclat. Tous ces jeunes étourdis deviendraient demain des héros s'il fallait détruire Carthage et repousser Annibal ! »

L'histoire, si triomphale, a son écho dans les formes et dans le vocabulaire vestimentaires. Le châle (on écrit alors schall), venu d'Egypte, est d'abord turban, turban à la Gulnare, turban de Mme de Staël. Puis il se fait écharpe et ne prend que tard les dimensions et l'usage dont il évoque pour nous l'idée. On s'habille à la mameluk, on porte des dolmans à la sauvage, des tuniques grecques, puis russes, des redingotes, des pardessus féminins. Saviez-vous que le boa en fourrure fût en vogue vers 1800? C'est aussi l'année

des lanières à boucles agrémentant la toilette, ornant la coiffure, jouant les bracelets au bras. Ici, c'est une « élégante en costume de bal, les cheveux relevés à la grecque, à l'instant du repos après le tournoiement d'une valse ». Plus loin, « une grisette en négligé du matin, faisant sa provision au marché des Quinze-Vingts ». Cette mégère, c'est « Mme Angot ou la Poissarde parvenue, physionomie théâtrale de Corse au théâtre Montansier ». Un an plus tard, les bracelets s'embellissent de grands camées en médaillons et placés au gras



Femme avec robe de mousseline sur transparent
Homme a chapeau a la Robinson causant avec un Officier anglais.

du bras. Les bijoux à mailles élastiques font fureur. Les hommes ont le chapeau à la Basile, l'habit à un rang de boutons, le carrick, la chemise à jabot, le pantalon à pont ou la culotte en peau ou en tricot. Les carricks étagent des collets minuscules au haut des courts spencers des femmes, dont les chapeaux deviennent des casques (c'est leur nom) en forme de casquettes. Casquette, d'ailleurs, ne veut-il pas dire petit casque, et n'est-il pas un mot dérivé récemment, puisque nous l'avons vainement cherché dans des dictionnaires de l'époque ? Parmi les accessoires de nos élégantes paraît, durable, le réticule, surnommé « ridicule ». Il en est de toutes formes et de toute variété. En voici un dont la panse est illustrée d'un rébus qui donne une devise :

mille raies », apporte un témoignage peu négligeable avec sa signature plus bavarde, qui porte C V. Quelle impossibilité opposer?

Carle s'est amusé, dans des croquis qui sont son œuvre incontestée, reconnue et signée, à des sujets populaires, à des scènes où le costume est traité dans une note analogue, très précise et documentaire [1]. Ses *Incroyables*, ses *Merveilleuses*, son *Coup de vent*, sa jolie *Vielleuse* sont célèbres. Le Cabinet des estampes possède une douzaine de grands albums pleins de morceaux de ce genre, à côté de ses études du cheval, de sport et de chasse. Son *Anglomane à cheval*, son *Amazone qui perd sa coiffure*, son *Cabriolet de Saint-Cloud*, manifestent ce soin du détail dans le rendu de la toilette. Rien ne défend de lui attribuer autre chose que la planche catégoriquement identifiée par le C V. En 1811, Horace aura débuté comme collaborateur, à côté de son père. En 1812, pas de *V*, et en 1813, les deux initiales H V sur le patineur.



La Journée d'une élégante
La toilette

A partir de ce moment, Horace reste presque seul; tout est de lui, personnages masculins ou féminins. Il est guidé, dans ses compositions, par une préoccupation de grâce et de pittoresque. On sent qu'il cherche à élargir un peu la manière coutumière. Ces tendances sont visibles dans l'aimable jeune femme qu'il représente un arrosoir à la main. Son idéal féminin est celui de formes un peu allongées, avec une santé un peu exubérante dans les cous qui, sous son crayon, sont charnus et gros. Il marque d'une touche plus ferme, plus accusée, comme il sied, les personnages du sexe fort; — par exemple, dans cet homme vu de dos, le



La Journée d'une élégante
Le matin

[1] Et quel heureux moment! Quels interprètes précieux! C'est le prestigieux Debucourt, c'est Jazet, Schenker, Darcis, Charon, et le bataillon des novateurs lithographes, le comte de Lasteyrie, Delpech, V. Adam, preste et vif.

chapeau sous le bras et campé avec une certaine crânerie. La variété éphémère du costume est croquée par lui d'un trait vif et vivant.



La Journée d'une élégante
Le soir
Femme en blanc : Homme en habit bleu à liséré blanc.

Les planches signées de l'H V continuent le défilé fuyant. Voici les chapeaux de femme, élevant au-dessus des têtes une cage de tulle transparent comme diaphane et la large visière circulaire; au travers on voit les boucles de la chevelure et le haut du profil des doux visages. Les lis ont leur retour sur les coiffures féminines comme les cocardes blanches au haut des chapeaux masculins. Les Bourbons sont revenus avec les Russes, dont les casquettes sont arborées par les femmes, en avance sur le temps des automobiles. Puis, suivent les toques, les spencers; la mode est à l'anglaise. Les hommes, eux, portent des pantalons à la russe, serrés au bas par une coulisse. Tout est encore d'Horace; mais dès 1818, le monogramme H V disparaît définitivement.



La Journée d'une élégante
Midi
La dame est en blanc; l'homme en habit bleu à boutons d'or, gilet blanc, pantalon de nankin à bande rouge.

Peintre des élégances, Horace le fut encore dans ses *Incroyables* et dans ses *Merveilleuses* (environ trente planches gravées par Gatine). Les fashionables en cravate à oreilles de lièvre, en chapeau à bateau, en chapeau à la Robinson, à bottes et talons ferrés, avec la canne à parapluie, les femmes en capote de percale, s'y rencontrent avec nos amis les ennemis qui, parfois, ont l'honneur d'un croquis à part.



La Journée d'une élégante
La nuit

Dans un album factice qu'Horace Vernet remplit entièrement, on rencontre plusieurs gravures de modes, gravées par Gatine, qui n'appartiennent point au recueil de La Mésangère et constituent un ensemble. La première c'est la *Toilette ;* une

femme assise à une table à coiffer, considère une estampe, d'après laquelle sans doute sa femme de chambre agence la chevelure. Dans la deuxième, une femme en négligé du *Matin* reçoit une robe des mains d'une jeune fille en costume orange, en tablier et en gants verdâtres. A *Midi*, la belle, en blanc, avec curieux chapeau noir et blanc, sort tenant un réticule noir; à son bras, est un monsieur en habit bleu à boutons d'or, gilet blanc, pantalon nankin à bande rouge. Avec la troisième, nous sommes le *Soir :* la dame est en blanc, le monsieur en habit bleu liséré de blanc. Voici la *Nuit :* la femme en rose, bonnet rose, tient un loup à la main; sa fille porte une robe blanche garnie de bouillons roses. Cette suite, de plus petites dimensions, nous paraît plus faible que la moyenne des Vernet du *Journal de Modes*. La première estampe nous en rappelle une, analogue mais meilleure, où une jeune femme debout, de profil, rabat pour se peigner sa chevelure par devant. Quel style donnera-t-elle à l'échafaudage capillaire? à la grecque, à l'étrusque, à l'égyptienne, au porc-épic? Elle songe évidemment aux chefs-d'œuvre des coiffeurs en renom, de M. Hippolyte père ou fils, d'Albin, de Guillaume, peut-être bien de cet artiste en vogue qui porte le nom prédestiné de M. Plaisir.

Paul Rouaix.



LE PORTRAIT PRÉTENDU

D'ÉLISABETH DE FRANCE

PAR RUBENS

AU MUSÉE DU LOUVRE



Sous le nº 2112, le musée du Louvre expose un portrait peint sur bois par Rubens (hauteur, 1^{m},06; largeur, 0^{m},93), où le catalogue propose de reconnaître Élisabeth de France, fille de Henri IV et femme de Philippe IV d'Espagne. Les documents qui vont suivre tendent à démontrer l'erreur d'une telle identification et à restituer à Anne d'Autriche le bénéfice de cette splendide représentation.

Le tableau en question est très probablement entré dans la collection de la Couronne en 1685; on le trouve, en effet, mentionné pour la première fois dans le supplément ajouté à cette date par Le Brun à son *Inventaire des tableaux du Roy* de 1683[1], et presque uniquement consacré aux acquisitions faites en cette année; l'indication de provenance n'est malheureusement pas donnée, mais la mention suivante en est faite : « *Portrait de la feüe Reyne-mère assise dans un fauteuil*, au derrière elle paroist des colomnes, hault de 3 pieds 4 poulces sur 2 pieds 9 poulces et demi, peint sur bois. » C'est là, on le reconnaîtra, un renseignement considérable; au premier abord il semble bien invraisemblable que Le Brun, qui avait connu Anne d'Autriche, qui avait même travaillé pour elle, ait pu se tromper sur l'attribution d'un portrait de la reine-mère, signé de Rubens. Le tableau, d'ailleurs, était bien connu, puisqu'on le voit figurer, sous cette même désignation, quelques années plus tard, dans la chambre même de Louis XIV[2] : le roi assurément n'aurait pas confondu sa mère avec sa tante !

[1] *Archives nationales*. O[1] 1964.

[2] *Idem*.

En 1709 Bailly mentionne en ces termes cette peinture dans les grands appartements du roi à Versailles : « *Portrait de la reine Anne d'Autriche assise dans un fauteuil*[1] ; » après la mort de Louis XIV, elle dut être déplacée ; mais en 1737 on la retrouve dans la liste des « vingt et un tableaux à choisir pour la chambre du roi à Versailles » ; toutefois le rédacteur de cet état y veut voir la *reine Marguerite*[2], et cette indication est répétée encore dans le mémoire suivant, présenté en 1755 aux Bâtiments par le sieur Colins et la veuve Godefroid pour la restauration par eux faite de cette peinture :

Portrait de Marguerite de Valois, reine de France, peint sur bois par Rubens. Il était cassé en huit endroits : avoir employé sept journées à restaurer les parties endommagées, repeindre les augmentations et les rejoints, chaque journée à 18 livres.	126 livres
Plus avoir fait derrière ledit tableau un parquet en bois de chêne.	24 livres
Pour le tout.	150 livres[3]

Un simple rapprochement de dates suffira à anéantir cette attribution : quand Marguerite de Valois avait vingt ans (c'est à peu près l'âge du portrait), c'est-à-dire en 1572, Rubens n'était pas encore né[4] !

Ce sont là les seules mentions qui soient faites de ce tableau dans les inventaires

[1] *Archives nationales*. O[1] 1975.

[2] *Idem*. O[1] 1964.

[3] En 1755 un accident, en effet, était arrivé à ce tableau et on dut aviser à le restaurer : une commission spéciale fut nommée à ce sujet, et consigna le résultat de ses opérations dans le procès-verbal suivant, qui se trouve aux Archives nationales (O[1] 1932) et qui nous renseigne aussi minutieusement qu'on le peut souhaiter sur l'état de cette peinture :

Minutte du procès-verbal pour la restauration du portrait de Marguerite de Valois, peinte par Rubens.

« Nous, soussignés, officiers de l'Académie assemblez ce jourdhuy 17 juin 1755 par ordre de M. le marquis de Marigny... pour constater l'état présent du tableau représentant le portrait de Marguerite de Valois, appartenant au Roy peint sur bois par P. P. Rubens et juger des moiens les plus convenables pour pourvoir à sa restauration et conservation ;

« Avons trouvé que le dommage qu'il a souffert consiste principalement en une fente brisure descendante du haut du tableau passant sur l'oreille et jusque près du poignet de la main gauche, et une autre fente produitte par la disjonction des planches traversant tout le tableau et passant sur le haut du poignet de la main droitte ;

« Après avoir balancé divers avis sommes unanimement demeurés d'accord qu'il seroit à propos de faire derrière ledit tableau une espèce de parquet de plusieurs barres de bois pour le redresser et faire joindre tant les joints de planches que la ditte fente brisure autant qu'il seroit possible et d'y faire un chassis pour assujetir le tout ;

« Ensuitte qu'on rempliroit les fentes qui pourroient rester avec un mastic sur lequel on peindroit ou pointilleroit de telle manière que les fentes ne fussent plus visibles et qu'on nettoyeroit ledit tableau. »

Ce fut la seule restauration que ce tableau eut à subir. *Archives nationales*. O[1] 1964.

[4] Il naquit en 1677.

Dans un autre inventaire, Paillet identifie ce tableau à Marie de Médicis (*Archives nationales*, O[1] 1964) ; pour se convaincre de l'erreur de cette identification, il n'est qu'à regarder au Louvre les portraits multiples de cette reine par Rubens.

de l'ancien régime ; l'identification à Elisabeth de France ne fut produite que dans les premières années de ce siècle : elle fut depuis transmise et acceptée sans contestation.



RUBENS. — PORTRAIT PRÉTENDU D'ÉLISABETH DE FRANCE (Musée du Louvre).

Il est maintenant un moyen très simple de trancher définitivement cette question et de déterminer qui, d'Anne d'Autriche ou d'Elisabeth de France, fut ici représentée par Rubens, puisque ce même artiste donne les portraits de ces deux princesses dans l'une des plus belles toiles de l'histoire de Marie de Médicis, *l'Echange des deux princesses :* on a donc là un critérium infaillible.

Rappelons d'abord la disposition du tableau : la scène est à Hendaye sur un pont de bateaux somptueusement décoré et dressé sur la Bidassoa ; la France et l'Espagne sont personnifiées par deux jeunes guerriers, au costume éminemment fantaisiste, ainsi le personnage qui représente la France, reconnaissable aux fleurs de lys dont est semé son justaucorps et qui ornent son casque, est vêtu à l'antique, quoique chaussé de bottes à la française piquées d'éperons ; une draperie jaune enveloppe le torse de l'Espagne, dont la tenue est à peu près analogue. De la main droite l'Espagne prend par le bras une princesse et de la gauche pousse légèrement l'autre, qui tend la main à sa future belle-sœur, vers la France qui se dispose à l'emmener, tandis qu'au ciel la Félicité, dans une gloire d'amours, répand une pluie d'or, et qu'au premier plan le Fleuve, un triton et une naïade offrent des perles et du corail.

Ces diverses attitudes sont parfaitement explicites : il n'est point douteux que c'est Elisabeth de France qui est accueillie par l'Espagne, et Anne d'Autriche reçue par la France. Maintenant, que l'on compare à ces deux femmes le portrait prétendu d'Elisabeth de France, et l'on aura, je pense, la certitude que l'identification en doit être reportée à Anne d'Autriche : c'est une constatation qui relève de l'évidence plus que de la discussion.

La comparaison de ces deux tableaux semblerait prouver que ce portrait restitué d'Anne d'Autriche est postérieur à la toile de l'ancienne galerie du Luxembourg, puisque dans cette dernière composition elle paraît plus jeune, moins femme, et avec une personnalité moins accentuée. Les faits, au reste, corroborent cette hypothèse en attestant que Rubens ne put faire le portrait de la future épouse de Louis XIII avant son mariage, car antérieurement à ses grandes entreprises de Paris il n'était allé en Espagne qu'une seule fois, en 1605, et à cette date Anne d'Autriche n'avait que trois ans.

Une dernière remarque :

Il y a au Musée de Madrid un portrait de dame en costume noir, indiquée au catalogue comme « une princesse inconnue de la maison royale de France ». Ce portrait également peint par Rubens, est, sauf le costume et les accessoires transformés, mais cependant restés à leurs places respectives, l'exacte reproduction de la prétendue Élisabeth du Louvre. Même pose, même physionomie, mêmes dispositions du buste et des mains. Or ce portrait fait justement vis-à-vis à celui de Marie de Médicis avec lequel il est impossible de le confondre. D'ailleurs si l'on se reporte aux portraits dessinés de la reine Anne d'Autriche, notamment à celui de Dumonstier conservé à la Bibliothèque nationale, si on compare le portrait du Louvre aux images gravées de la princesse, il ne peut rester de doute.

La prétendue Élisabeth du Louvre est Anne d'Autriche après son mariage.

FERNAND ENGERAND.



RUBENS. — L'ÉCHANGE DES DEUX PRINCESSES (Musée du Louvre).

BIBLIOGRAPHIE

Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, raccolti da S. Borghesi et L. Banchi. Siena, Torini, 1898, gr. in-8° de 702 pages, gravures et fac-similé.

Cette importante publication de nouveaux documents sur l'art à Sienne, vient compléter le monumental ouvrage de Gaetano Milanesi, qui a renouvelé l'histoire d'une école justement aimée par les fervents de l'art italien. Le nom seul des deux savants chargés de composer ce volume est une garantie d'excellence ; M. S. Borghesi portait dignement une homonymie illustre, et la publication des sermons de saint Bernardin nous avait déjà prouvé la valeur de M. L. Banchi. M. A. Lisini, l'érudit conservateur du Musée de Sienne, a mis toute sa science et son amour de l'art dans l'achèvement de ce livre, en attendant qu'il nous donne la chronologie pittoresque de la cité divine, dans l'ouvrage qu'il prépare encore.

A côté d'ouvrages généraux comme le dernier volume de M. B. Berenson, *les Peintres de l'Italie centrale*, on placera bien utilement un tel ouvrage. Pour moi, je préfère à tout autre un livre pareil ; peu m'importent les théories, voici des faits, et je sens vivre les vieux maîtres adorables de l'Ecole siennoise. Les antiques trésors de Sienne se montrent et parlent pour nous ; et non pas les monuments de Sienne seulement, mais Arezzo, mais Pérouse, mais Fiesole, mais Avignon, l'Avignon des papes, et Gênes, Orvieto, Borgo San Sepolcro ; l'histoire des métiers, comme celle des beaux-arts, est éclairée par de semblables recueils. L'inventaire du trésor métropolitain en 1482 est de première valeur, et complète, en original, la traduction donnée par Labarte pour celui de 1467[1]. Michel-Ange, et le Sodoma, ce peintre profond et intense, le Pinturicchio, B. Peruzzi, nous sont maintenant mieux connus. Et l'on retrouve, en 1541, un architecte siennois, Jérôme Bellarmati, qui fortifie pour François I[er] la ville et le port du Havre de Grâce.

Pierre Gauthiez.

La Hollande, par MM. Georges Lafenestre, membre de l'Institut, et Eugène Richtenberger. 1 vol., L. Henry May, éditeur.

C'est une idée excellente qui a inspiré la publication de ces catalogues illustrés de la *Peinture en Europe*, dont nous possédons déjà les quatre premiers volumes, consacrés au Louvre, à Florence, à la Belgique et à Venise. Collections particulières, aussi bien que galeries royales et municipales, les savants auteurs n'ont rien laissé de côté, et leur nouveau travail, illustré d'une centaine de photographies, est désormais l'indispensable vade-mecum de tout voyageur en Hollande.

A. H.

[1] V. *Chronique des arts*, 1896, p. 251.

L'ART ET LA LOI

Vente de Tableaux. — *Femme dotale. Séparation de Biens. — Nullité.*

La princesse de Sagan possède une importante collection de tableaux dans son hôtel de la rue Saint-Dominique. Des pourparlers, attestés par une correspondance échangée au mois d'octobre 1890, s'engagèrent entre elle et le marchand de tableaux bien connu, M. Sedelmeyer, pour l'acquisition, par ce dernier, de trois Rembrandt dépendant de la collection de la princesse. Le marchand a soutenu que la princesse, après lui avoir demandé 620.000 francs, puis 450.000 francs pour les trois tableaux en question, les lui avait vendus ferme au prix de 425.000 francs. La princesse, changeant d'avis, a refusé d'accepter l'offre de cette somme et de livrer les tableaux. La vente, selon elle, n'aurait pas été définitive.

Procès : — Le marchand assigne la princesse en remise des tableaux et en dommages-intérêts. La défenderesse ne se borne plus à soutenir que la vente n'est pas parfaite; elle appelle à la rescousse son mari, dont elle est séparée de biens et de fait. Le prince de Sagan, assisté de l'honorable greffier de la Cour, M. Pioger, son conseil judiciaire, intervient ; le prince proteste contre une aliénation faite sans son concours, et en contravention du régime dotal sous lequel la dame de Talleyrand-Périgord, née Sellières, sa femme, est placée de par son contrat de mariage, reçu Foucher, notaire à Paris, le 20 août 1858.

En première instance, le tribunal décide [1] : — en ce qui concerne la femme — que « le 15 octobre 1890, la princesse de Sagan et Sedelmeyer sont tombés d'accord, tant sur la chose objet de la vente que sur le prix; que, par conséquent, il y a vente » ; — en ce qui concerne le mari : — que le prince, par suite de la séparation de biens judiciaire, a perdu le droit d'exercer les actions relatives à la dot et de « poursuivre la révocation de l'aliénation consentie par elle, comme ayant eu lieu en dehors des conditions imposées par le contrat de mariage » ; que d'ailleurs, de la part de la princesse, femme séparée de biens, la vente de ces tableaux ne dépassait pas son droit d'administration, dans lequel rentre celui d'aliéner le mobilier.

Conséquemment le tribunal ordonnait la remise au marchand des trois Rembrandt contre paiement de 425.000 francs, et ce, sous une astreinte de 500 francs par jour pendant un mois, si la princesse ne s'exécutait pas ; et la condamnait en outre à 30.000 francs de dommages-intérêts envers le marchand, pour le cas où elle serait dans « l'impossibilité de remettre les tableaux dans le délai d'un mois ».

[1] Tribunal civil de la Seine, 1re ch., M. Baudouin, président, 9 novembre 1897. *Gaz. Tribun.*, 19 nov. 1897.

La Cour d'appel de Paris n'a pas maintenu celte décision. Elle a estimé[1] que la convention entre la princesse et le marchand « n'était point parfaite dans l'intention des parties et constituait un simple projet dont la réalisation demeurait subordonnée au consentement du prince de Sagan et à l'accomplissement des conditions inscrites au contrat de mariage »; — que malgré la séparation de biens, « la dot mobilière et les valeurs qui la composent ne sont aliénables qu'avec l'autorisation du mari et à charge de remploi », — et qu'enfin « on ne saurait assimiler à de simples actes d'administration l'aliénation d'objets d'une valeur considérable entraînant la nécessité d'un remploi de capitaux », et dès lors la demande du marchand est définitivement rejetée.

*** C'est là tout à la fois une application rigoureuse du régime dotal et une interprétation étroite des pouvoirs de la femme, rendue à l'administration de sa fortune par la séparation de biens judiciaire.

Avis cependant à ceux qui, amateurs ou marchands, font marché pour des objets de prix avec des femmes du monde, qui jouissent en apparence de l'indépendance la plus complète! Un coup d'œil sur leur régime matrimonial tempérera leur ardeur. Rien de plus aisé depuis la loi du 10 juillet 1850, modificatrice de l'art. 75 du Code civil. Il suffit de demander à l'élégante venderesse son acte de mariage, si la question n'est pas indiscrète. La date du contrat de mariage, les noms et lieu de résidence du notaire qui l'a reçu s'y trouvent mentionnés.

Rappelons cependant que si, sous le régime dotal, les biens constitués en dot sont inaliénables, les obligations contractées par la femme ne sont pas nulles, celle-ci en est tenue sur ses paraphernaux.

[1] Cour de Paris. 1re ch., 9 novembre 1897. Présid. M. P. de Viefville. Av. gén. M. Bulot. Conclus. conf. — Av. pl. MMes Strauss et Lacoin; Me Alb. Martin. — Gaz. des Trib., 19 nov. 1897.



Gravure. — Auteur et éditeur. — Addition d'une « remarque » par l'éditeur. — Signature de l'auteur mal venue sur certaines épreuves. — Retard dans la remise de tirage. — Demande en dommages-intérêts.

M. Paul Chenay, graveur, a, le 14 avril 1886, vendu à M. Letarouilly, éditeur d'estampes, moyennant le prix de 1.500 francs payé comptant, une planche gravée par lui, d'après le tableau d'Ingres : « Jeanne d'Arc, entourée de sa maison, assiste au sacre de Charles VII dans la cathédrale de Reims ». Il était en outre stipulé entre les parties que l'éditeur donnerait à l'auteur 10 p. 100 sur la somme nette encaissée jusqu'au 1er janvier suivant, et du premier tirage, cinq épreuves sur papier du Japon et quinze épreuves sur papier de Chine, dont celui-ci ferait l'usage qui lui conviendrait.

Le tirage a été commencé le 13 juin 1896 par Paul Maglico, imprimeur en taille-douce.

Le graveur a formulé contre l'éditeur plusieurs griefs : 1° l'éditeur n'avait pas remis à l'auteur, en temps voulu, les épreuves sur papier de luxe ;

2° La signature de l'auteur n'apparaissait pas sur toutes les épreuves ;

3° L'éditeur s'était permis d'ajouter sur la gravure une « remarque » représentant « l'écu de France et des épées ».

Conséquemment, le graveur a assigné l'éditeur en 10.000 francs de dommages-intérêts.

Le tribunal[1] décide : — Que la non-apparence de la signature de l'auteur vient

[1] Tribunal civil de la Seine (2e ch.). 19 juin 1897. Présid. : M. Delalain-Chomel ; min. publ. : M. Bomboy ; av. pl. : MMes Constant et Dacraigne. — Gaz. des Tribun., 20 juin 1897.

de ce que « cette signature, qui n'était que légèrement tracée a pu n'être reproduite sur certaines épreuves qu'à demi effacée ; — que l'éditeur « ayant reçu une planche, en état de fournir des épreuves définitives, n'avait pas à soumettre celles-ci à l'auteur et à le consulter sur la nécessité de retouches » ; et que s'il a ajouté une « remarque », il n'a de ce chef causé aucun préjudice au graveur ni déprécié son œuvre; — que le seul reproche à faire à l'éditeur est la remise tardive des épreuves de luxe ; « mais que le préjudice causé par ce retard ne peut être évalué à une somme supérieure à 50 francs » ; car « cette gravure paraît n'avoir pas été appréciée par le public et n'aurait pas été vendue par l'éditeur ».

⁂ Nous avons déjà vu qu'en matière artistique l'aliénation de l'œuvre n'avait pas pour effet de rendre l'auteur étranger au produit de sa conception et qu'il conservait sur l'œuvre sortie de ses mains un pouvoir de contrôle et de surveillance où il puisait le moyen d'empêcher l'acquéreur de porter atteinte à sa réputation (aff. Bacquet, cette *Revue,* 1897, 1er sem., p. 185, et aff. Bercède, *ibid.*, 1897, 1er sem, p. 281).

Ce contrôle sera d'autant plus légitime et plus étendu que le propriétaire de l'œuvre d'art n'exercera pas sur elle son « droit de jouir [1] » en simple particulier, mais l'utilisera pour une fin commerciale.

Toutefois les tribunaux restent maîtres d'apprécier si la modification apportée par l'acquéreur de l'œuvre d'art à son état originaire donne à son auteur un juste motif de plainte. Une « remarque » telle que celle de notre espèce consistant dans « l'écu de France et des épées » pour une image devant recevoir, dans l'intention de l'auteur et de l'éditeur, une destination plutôt populaire, nous paraît comme au tribunal, une addition fort innocente. C'est une question d'espèce Cette décision ne doit pas encourager les éditeurs à agrémenter les gravures dont ils achètent le droit de reproduction, de n'importe quel enjolivement de leur inspiration. Les tribunaux y mettraient le holà !

Quant à la signature de l'auteur, ce serait évidemment une faute grave de la part de l'éditeur de la supprimer volontairement ; des dommages-intérêts seraient encourus. Mais ici, l'illisibilité de la signature avait pour cause non le fait de l'éditeur, mais l'état d'usure de la planche vendue. L'éditeur avait employé la planche telle qu'il l'avait acquise; il n'était nullement tenu de la soumettre, avant de s'en servir, à la retouche de l'auteur qui, de plus, était son vendeur.

Il n'existait qu'une faute à la charge de l'éditeur, c'est la remise tardive des épreuves de luxe de la gravure. Il était certain que ce n'était point pour sa collection personnelle que l'artiste avait stipulé la livraison de 5 épreuves sur chine et de 15 épreuves sur japon. L'auteur espérait en tirer un profit en les vendant aux amateurs, et l'éditeur diminuait les chances de placer ce tirage extraordinaire en en différant l'exécution. Mais le tribunal déclare qu'en fait, le public, à tort ou à raison, n'a pas fait à cette gravure un accueil empressé et que dès lors les chances de vente du tirage de luxe demeuraient faibles. En présence de cette constatation, il ne restait au tribunal qu'à donner raison à l'artiste sur la question de principe, sauf à réduire au minimum le chiffre des dommages intérêts. C'est ce qui explique la réparation, purement nominale, de 50 francs inscrite au jugement.

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris

[1] Code civil, art. 544 : « La propriété est le droit de jouir et de disposer des choses de la manière absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements. »

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le deuxième trimestre de 1898.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der kœnigl. bayerischen Akademie der Wissenschaften (Munich). 1898. T. XII. — G. Ebers. Les parties du corps dans la statuaire égyptienne; nomenclature et signification.

Alte und neue Welt. N° 10. — A. von Rhein. Borkum.

N° 11. — Dr. O. Warnatsch. La photographie dans l'astronomie.

Anzeigen (Gœttingische gelehrte). N° 160. III. — Ch. Michel. Recueil d'inscriptions grecques. Fasc. 1 et 2 (article de A. Wilhelm).

V. — J. Tœpffer. (*Beitræge*) Supplément à l'archéologie grecque (article de G. Wentzel).

Anzeiger der kaiserl. Akademie der Wissensch. in Wien (Vienne). N°s 7 et 8. — R. Heberdey. Les fouilles d'Ephèse en 1897.

Beilage zur München. Allgemeinen Zeitung (Munich). 1er avril. — Karl Boll. Les questions du jour dans l'architectonique. — K. Schuchardt. Irminsul.

16 avril. — E. Kœppel. William Morris.

30 avril. — Dr. H. Schmidkunz. Le dessin et la peinture.

16 mai. — F. Hood. Découvertes archéologiques dans le nord de l'Afrique.

11 juin. — Richard Streitter. L'architecture américaine. — W. V. Seidlitz. L'exposition des arts de la Renaissance à Berlin.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 11. — L'histoire de la sculpture grecque de M. Collignon (article de F. Hauser).

N° 12. — O. Rossbach. L'inscription funéraire de Syracuse.

N° 13. — H. Dragendorff. Les travaux de Holder sur les formes des vases en terre de l'époque romaine. — E. Pernice. Les études de K.-H. Magnus sur les bustes antiques d'Homère. — Le congrès archéologique de Berlin; le jubilé de Winckelmann. — Le congrès archéologique d'Athènes.

N° 14. — A. Furtwaengler. La collection Somzée.

N° 15. — P.-N. Papageorgiu. Un sceau de Pergame.

N° 16. — H. Degering. Les graffiti des Palatins. — R. Œhler. Le guide des antiquités romaines et grecques de Wagner et Kobilinski.

N° 17. — J.-M.-V. Mauch et V. R. Borrnmann. L'architectonique des Grecs et des Romains (supplément par R. Borrnmann). — La reconstitution du Parthénon.

N° 18. — G. Demitsas. La Macédoine 'Η Μακεδονία (article de E. Oberhummer).

N° 21. — L. Savignon. Un petit bronze archaïque et un genre de trépied du type gréco oriental (article de K. Schumacher). — A. Holm. La Sicile souterraine, d'après J. Fuehrer.

N° 22. — A. Holm. L'Acropole Acrogantino.

N° 23. — A. Kœrte. Les monuments phrygiens. — K. Bruckmann. Six notes inédites d'Alexandre de Humboldt sur l'antiquité classique.

Bonner Jahrbücher (Annuaires de l'Association des pays rhénans à Bonn). N° 102. — Max Thon. Les poteries et la céramique d'Arretium (Etrurie). — A. Oxe. Nouvelles fouilles et découvertes dans le Bas-Rhin.

Carinthia (Bulletin de la Société d'histoire). N°s 2 et 3. — M. Grosser. Fouilles et découvertes d'antiquités romaines à Silberegg.

Centralblatt der Bauverwaltung. N° 12. — R. Borrnmann. La céramique dans l'architecture.

Centralblatt (Literarisches). N° 13. — U. Wilckes. Les papyrus grecs.

N° 18. — S. Ricci. Épigraphie latine.

N° 28. — F. V. Reber et K. Bayersdorfer. Trésor de sculpture classique.

Daheim. 9 avril. — V. Schultze. Les premières illustrations de la Bible.

28 mai. — A. Rosenberg. Benjamin Vautier.

Deutscher Hausschatz. N° 9. — H. Wagner. L'église de Saint-Blaise, à Kaufburen.

N° 11. — Prof. Sachs. La nouvelle église de Kraiburg sur l'Inn.

Deutsche Literaturzeitung. — N° 10.— L'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική (article de Wilamowitz-Mœllendorf).

N° 11. — L'*Histoire de l'art grec*, de Brunn (article de M. Amelung).

N° 16. — L'*Histoire des antiquités grecques*, de Tœpffer (article de F. Kœpp).

N° 17. — La céramique antique de Patroni dans l'Italie méridionale (article de H. Winnefeld).

N° 20. — Les travaux de J. Toutain sur l'inscription d'Henchir-Mettich (article de Schulten).

Deutsche Revue. Avril. — M. Benedikt. Le crâne dans l'art.

Deutsche Rundschau. Avril. — Willy Pastor. Constantin Meunier.

Gartenlaube. N° 6. — Dr. G. Klaussen. Le bronze dans les arts plastiques.

Globus. N° 12. — La préhistoire d'après les œuvres d'art.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses (Vienne), 1898. — Camillo List. Zacharias Lencker. — F. Kenner. La collection de portraits de l'archiduc Ferdinand de Tirol. Herm.-Jul. Herman. Miniatures de manuscrits de la bibliothèque du duc Andrea Matteo III Acquaviva. — Wendelin Bœheim. Harnais et armures provenant du château impérial d'Ambron, actuellement au musée d'artillerie de Paris. — J.-V. Schlosser. Tommaso de Modène et l'école de peinture de Trévise. — H. Dollmayr. Hiéronyme Bosch et les « Quatre fins dernières » dans la peinture néerlandaise aux XVe et XVIe siècles. — Franz Wickhoff. La restauration de la mer mourante d'Aristide par Sacchs.

Jahrbuch des Kaiserl. deutsch-archæol. Instituts (Berlin). N° 2. — G. Habich. Hermes Diskobolos. — B. Graeff. L'époque de Codrus. — E. Pernice. Balance romaine de Chiusi. — F. Winter. Iliupersis sur un vase en terre de l'Antiquarium de Berlin.

Jahrbuch des kœnigl. Preussischen Kunstsammlungen. N° 2. H. Weizsæcker. Un portrait de Niebuhr. — Hans Graeven. Un portrait en ivoire de la reine Amalasuinthe. — Hugo van Tschudi. Le maître de Flemalle (*suite et fin*). — C.-V. Fabriczy. Domenico Rosselli : un sculpteur oublié du XVe siècle. — Max Lehr. Le maître P. M...

Jahrbücher (neue) für das klass. Alterth. 1re année (1898). — L. G. Wissowa. Les statues des dieux à Rome.

Korrespondenzblatt der westdeutschen Zeitsch. für Geschichte und Kunst. 1898. N° 1. — Le mur d'Hadrien dans l'Angleterre septentrionale.

N° 2. — Fouilles et découvertes de l'époque postérieure de la Tène.

N° 3. — Fouilles et découvertes archéologiques à Durlach.

N° 21. — Le Graffito de Trieste.

N° 22. — Monuments en pierre de Trieste.

N° 24. — Inscriptions romaines à Mayence.

Mittheilungen des kaiserl. deutsch. archæol. Instituts (section romaine). — A. Mau. Fouilles de Pompéi. — Six études iconographiques. — L. Pollak. Nouvelles indications relatives aux signatures de mai-

tres et aux noms de préférence. — Ch. Huelsen. Sur une découverte d'objets précieux sur le mont Esquilin en 1545. — E. Petersen. Les lutteurs au pugilat du musée des Thermes.

Neue deutsche Rundschau. Juillet. — Georg. Swarzenski. L'objet d'art; le mouvement français (Charpentier, Desbois, Baffier, Peureux, Carrier-Belleuse, Jos. Chéret, René Lalique, Ferdinand Thesmar, Emile Gallé, Carabin, Eugène Grasset, Charles Plumet, etc.).

Neues Korrespondenzblatt (Wurtemberg). N° 2. — O. Holder. Les formes des vases en céramique romaine.

Neue Philologische Rundschau. N° 6. — P. Weiszæcker. Le trésor de sculpture de F.-V. Reber et A. Bayersdorfer. — P. Weiszæcker. Un album d'esquisses romaines du XVIIIe siècle.

N° 7. — P. Weiszæcker. La collection des antiques à Florence.

N° 8. — E. Wilisch. Les sources de l'histoire de l'art antique d'après J.-A. Bernhard. — L. Borsari. La topographie de la Rome antique. — E. Schulze. Le château romain de Saalburg.

N° 9. — O. Holder. Les formes des vases d'argile romains (article de K. Sittl).

Philologus. N° 2. — G. Knaack. Une peinture attribuée à Apelles.

Preussische Jahrbücher. Juin. — E. Jacobsen. *Le Printemps*, de Botticelli.

Repertorium für Kunstwissenschaft. N° 2. — Charles Lœser. Paolo Uccello. — Ed. Dobbert. L'art chrétien et l'art byzantin primitifs (*suite*). — Oscar Ollendorff. Le Laocoon et l'esclave enchaîné de Michel-Ange. — Adolf Goldschmidt. Le maître de Hambourg de l'an 1435.

N° 3. — Francesco Malaguzzi. Le palais et la chapelle des notaires à Bologne. — P. Weiszæcker. Nicolas Knüpfer et Adam Elsheimer. — Berthold Dauss. L'épitaphe de Vischer. — G. Gronau-Bernard. Berenson et les peintres vénitiens de la Renaissance. — C.-V.-F. Une nouvelle œuvre de sculpture de Francesco Laurana. — Fr.-J. Schmidt. Les peintures murales dans l'ancien couvent des Cisterciens à Seligenthal.

Rheinisches Museum für Philologie. N° 2. — G. Korte. Le « Vieux temple » et l'Hekatompedos sur l'Acropole d'Athènes. — Inscription de l'Hekatompedos.

Stimmen aus Maria-Laach. Mai. — M. Meschler. Le temple de Vesta dans le Forum à Rome.

Velhagen und Klasing's Monatshefte. Mai. — Hans Marshall. Les cartes postales illustrées.

Juin. — M. Schmid. Les dernières années d'Alfred Rethel.

Ver Sacrum. Mai. — L. Hevesi. La première exposition de la Société des artistes autrichiens.

Vom Fels zum Meer. N° 18. — H. Rosenhagen. Les îles Hallig et les tableaux de J. Alberts.

N° 19. — L'art grec ancien.

N° 20. — Les femmes artistes de nos jours.

N° 21. — Dr. F. Zistler. Le musée d'art de Gratz. — A. Wendt. La sculpture antique.

N° 22. — J.-C. Heer. Le musée de Zurich.

Vossische Zeitung. N°s 9, 10 et 11. — R. Engelmann. Les anciens travaux d'architecture en Sardaigne.

Wochenschrift für klassische Philologie. N° 13. — Découvertes faites au Theseion.

N° 15. — L. Cantarelli. Cecilia Attica.

Zeit. 21 mai. R. Nuther. Gustave Moreau. — 25 juin. — A. Fontainas. Auguste Rdin et son « Balzac ».

Zeitschrift für Bücherfreunde. Mai. — T. Gœbel. Les progrès dans les arts graphiques. — J. Aufseeser. Les Annales de la lithographie de Ferchl. — R. Genée. Le cahier de musique de Mozart à Londres (1764).

Juin. — E. Schur. La décoration du livre.

Zeitschrift für bildende Kunst. Mars. — Konrad Lange. La confession de foi esthétique d'Albert Dürer. — Paul Schultze-Naumburg. Dessin et étude de Edmond Kanoldt. — K. Wœrmann. La sculpture sur bois japonaise polychrome.

Avril. — Georges GRONAU. Les peintures murales de Hugo Vogel à Merseboarg. — Julius ZOELLNER. Sceaux, poinçons et marques des plats d'étain de Nuremberg. — Aug. SCHMARSON. Les premiers temps de la Renaissance dans la haute Italie.

Mai. — Ernest STEINMANN. Le testament de Moïse et la fresque de Signorelli. — Konrad LANGE. La confession esthétique d'Albert Dürer (*suite*). — Ulrich THIEME. Le portrait de Giovanna Tornabuoni du Ghirlandajo.

Juin. — Ad. MATTHAEI. Hans Briggemann. — Carl JUSTI. Domenico Theotocopuli de Crète. — Max BACH. Un nouveau maître de l'école d'Ulm.

Juillet — J.-Rudolf RAHN. Le musée suisse à Zurich.

Zeitschrift des Munchener Alterthums Vereins. 1898. — RUPRECHT, prince de Bavière. Les ruines de la ville de Gerosa, en Syrie (Adschloun). — P. ARNDT. Les objets antiques de l'Antiquarium du palais du roi, à Munich. — H. BULLE. Trois statuettes grecques en argile.

Zeitschrift für Ethnologie. 1897. — R. VIRCHOW. Ouverture de tombes préhistoriques et romaines à Worms. — O. OLSHAUSEN. Trois objets en fer attribués à l'époque de la destruction d'Hissarlik. — P. REINECKE. Bronzes attribués à l'art germain antique.

Zeitschrift für die œsterr. Gymnasien. 1898. No 1. — H. LUCKENBACH. L'Acropole d'Athènes.

Zeitschrift für ægyptische Sprache und Alterthumskunde. No 2. — L. BORCHARDT. Les statues des esclaves et serviteurs sur les tombes des riches dans l'antiquité. — A.-E. PETER. Le Page Renouf.

ANGLETERRE

Academy. No 1356. — J.-P. PETERS. Nippûr.

Antiquary. Avril. — G. BAILEY. Quelques anciennes peintures murales dans l'église de Saint-Pierre à Rounds (Northamptonshire) (*suite*). — G. PAYNE. De la préservation des antiquités. — J. LEWIS ANDRE. Les anciennes fermes du Sussex et leurs vieux meubles. — Les anciens verres anglais.

Mai-juin. — J. LEWIS-ANDRE. Les vieux meubles dans les anciennes fermes du Sussex (*suite et fin*).

Juillet. — Georges BAILEY. Quelques anciennes peintures murales à Burton-Latimer. — David MAC RITCHIE. La caverne d'Aubie. — Isabelle STUART-ROBSON. Les anciennes dentelles anglaises.

Archæologia Æliana (3e partie). — F. HAVERFIELD. Inscriptions romaines d'Alsica. — Inscriptions romaines à South-Shields.

Archæological Journal. No 217. W.-M. RAMSAY. Les cités de Phrygie.

Architectural Review. Mai. — William SIMPSON. L'architecture religieuse en Abyssinie. — P. WATERHOUSE. La vie et l'œuvre de Welby Pugin. — O. BRACKETT. Warwick : l'église.

Juin. — Deux esquisses par Ruskin. — L'architecture et les métiers à l'Académie royale. — NELSON-DAWSON. La ferronnerie anglaise (portes et grilles) aux XVIIe et XVIIIe siècles. — E. HOVELAQUE. La vie et l'œuvre de Jean Carriès (*suite*). — H. WILSON. L'église de la Vierge Marie à Oxford. — P. WATERHOUSE. Welby Pugin (*suite*). — J.-P. COOPER et H. WILSON. John Sedding.

Architectural Record. Juin. — A.-C. NYE. L'évolution du meuble. — Russell STURGIS. L'art de William Morris.

Architecture. Avril. J.-L. POWELL. L'église de Fairford et ses vitraux fameux. — La cathédrale d'Ely. — W.-A. BROWN. Quelques particularités de l'architecture dans la Moselle.

Mai. — La cathédrale de Wells.

Juin. — L'architecture à la Royal Academy. L. JERROLD. La sculpture aux Salons de Paris. — W.-H. BROWN. Les ouvrages modernes en métal.

Art Journal. Juin. — A.-C.-R. CARTER. L'exposition de la Royal Academy.

Juillet. — Charles QUENTIN. Auguste Rodin. — A.-H. LAURENCE. Hall Hurst. — E. MUNTZ. Vittore-Pisanello de Vérone, réaliste italien du XVe siècle. — A.-G. BALDRY. L'art décoratif au Army et Navy Club. — F. MILLER. Le cuir dans l'ornementation.

Artist. Juin. — Randolph CALDECOTT. Max Klinger, visionnaire, peintre et sculpteur. — Les papiers de tenture. — Miss Dibdin DAVID-

son. Horace Vernet. — Les dessins de tapis de F.-J. Mayers. — C.-G. Haité. La société anglaise des dessinateurs en 1898. — B.-L. L'école centrale des Arts et Métiers à Londres.

Juillet. — R de la Sizeranne. Sir Edward Burne Jones. — H.-F. Une promenade à travers les Salons de Paris. — E. M. L'orfèvrerie et l'œuvre de Gilbert Marks. — E. R. La sculpture à Burlington House. — A.-H. P. Le sculpteur Henry-M. Furse.

Atalanta. Avril. — Ruth-Young. La photographie artistique et les femmes photographes.

Juin. Camille. Miniatures royales.

Atheneum. N° 3674. — P. Lambros. Notes d'Athènes. — P. Gardner. Les fausses antiquités fabriquées en Egypte.

N° 3678. — C. Weichardt. Pompéi.

Belgravia. Juin. — Les expositions de tableaux à Londres.

Builder. Mai. — Les fouilles de Delphes. — Un plan d'Athènes au xviie siècle. — Les tombes mycéniennes à Thèbes.

Catholic World. — Dom Michael Barrett. Takinu et sa madone.

Century Magazine. Juin. — W.-D. Howells. L'illustration de Don Quichotte. — Ernest-F. Fenollosa. L'art japonais.

Juillet. — John-C. van Dyke. Les anciens maîtres anglais : George Romney. — Elisabeth-W. Champney. Les peintres modernes hollandais. — Henry Ecford. Guillaume II, Mécène des Beaux-Arts. — Cornelia van R. Dearth. Le buste d'Elché.

Classical Review. N° 2. — B. Bury. La base du bronze de Polyzalos. — P. Gardner. Les tombes sculptées de la Grèce (article de A.-H. Smith).

N° 3. — W. Wyse. Athenè Pollios à Athènes. — W.-H. Ramsay. Le Clarac de poche de Salomon Reinach.

N° 4. — W.-H. Ramsay. *L'Histoire de l'art dans l'antiquité*, de Perrot et Chipiez.

Contemporary Review. Juillet. — Wilfrid Richmond. Le culte des tableaux de Watts.

Cornhill Magazine. Juin. — Andrée Hope. Le château d'Eu.

Cosmopolis. Juin. — Gabriel Mourey. Les Salons de 1898.

Dome. Mai. — Gleeson White. Le Paris de Meryon.

Dublin Review. Avril (trimestriel). — T. E. Bridgett. Les monuments élevés au cardinal Wiseman.

Edinburgh Review. Avril (trimestriel). — Découvertes faites à Babylone. — Les antiquités du Hallamshire.

Fortnightly Review. Mai. — Arthur Symons. Aubrey Beardsley.

Juin. — H. Heathcote Natham. Les Salons de Paris.

Graphic. Mai. — Les vases d'argent du trésor de Tarente.

Great Thoughts. — E.-J. Hart. Les peintures religieuses de Frank Brangwyn.

House. Juin. — L'art décoratif aux Salons.

Juillet. — L'art industriel chez soi. — Le choix des papiers de tenture.

Idler. Mai — Max Beerbohm. Aubrey Beardsley.

Juin. — Edward Hutton. Fra Lippo Lippi.

Journal of Hellenic Studies. XVII. — E.-A. Gardner. Cœneus et les Centaures, vase de la collection de Harrow. — C.-A. Hutton. Reliefs votifs du musée de l'Acropole — F.-W. Crowfoot. Un portrait thrace.

Lady's Realm. Juin. — Grace Cooke. Lady Buller. — Maud Coleridge. Le pastel.

Juillet. — Ellis Roberts, peintre des jolies femmes.

Leisure Hour. — L'Académie royale (Royal Academy) et ses membres.

Macmillan's Magazine. Juin. — Stephen Gwynn. William Morris.

Magazine of Art. Juin. — H. Spielmann. John Charlton, peintre de sport et militaire. — F.-J. Robinson. Les bronzes

français au château de Windsor. — Henri FRANTZ. Lucien Falize, orfèvre. — L'exposition de la Royal Academy. — P. KHNOPFF. La New Gallery. — Charlotte-F. YONGE. Les images du Christ sur les écrans. — Henry-W. NEVINSON. L'apothéose d'Homère. — A.-L. BALDRY. La sculpture décorative d'Alfred Drury. — G.-O. STOREY. Philippe-H. Calderon.

Juillet. — H. SPIELMANN. Le peintre Ch.-E. Perugini. — L'exposition de la Royal Academy. — F.-J. ROBINSON. Les armes et armures au château de Windsor. — Hélène POSTLEWHAITE. Quelques femmes peintres en renom. — H. FRANTZ. L'école d'art de Guérin à Paris. — H. SPIELMANN. Les salons de Paris. — E. VERHAEREN. L'art belge — W. COLLINGWOOD. William Hunt.

National Review. — D.-S. MAC COLL. L'art international à l'exposition de Knightsbridge (Dagnan-Bouveret, Aman Jean, Stück, Thoma, les Segantinis, Thaulow, Zorn, Mesdag, James Charles, Muhrman, Furse, Rothenstein, Shannon, Alexander, Mlle Cecilia Beaux).

New England Magazine. Mai. — Allen FRENCH. L'art municipal aux Pays-Bas. — Charles-N. FLAGG. L'éducation artistique de l'enfance.

Nineteenth Century. Juillet. — Claude PHILIPS. Les salons français.

Parent's Review. Juin. — Frances-S. HALLOWES. La culture du sens artistique.

Pearson's Magazine. — Les tableaux et leurs peintres. — Austin FRYERS. La figure couchée dans l'art.

Proceedings of the Society of Biblical Archeology. Nos 3 et 4. — L.-N. WALTER. Un *uræus* de bronze d'une forme inusitée.

Quarterly Review (trimestriel). L'art dans la préhistoire.

Quiver. — Arthur FISH. Le peintre prédicateur W.-P. Frith.

Reliquary and illustrated archæologist. Juillet. — H.-Ling ROTH. L'art du Bénin.

Juin. — L'œuvre de Selwyn Image. — A.-L. BALDRY. L'avenir de la gravure sur bois. — Cecilia WARN. Le verre de Tiffany. — Gerald MOIRA et F.-Lynn JENKINS. Nouvelle décoration de la bibliothèque publique de Shoreditch. — A. DAYOT. Joseph, Carle et Horace Vernet. — Les estampes en couleur : l'œuvre de Mortimer Menpes.

Sculptor. Mai. — La culture de l'art en Angleterre, L'éducation assyrienne. — Linda Gardiner. — Les statues de Londres. — Le génie de Flaxman. — Hamo Thornycroft.

Standard. 3 mai. — La tombe d'Osiris.

Strand Magazine. — Marie-A. BELLOC Jan van Beers.

Studio. Mai. — Gabriel MOUREY. L'œuvre d'Auguste Rodin. — A.-L. BALDRY. Les animaliers : Henry Moore, D.-S. Mac Coll. — Les peintures sur soie de Charles Couder. — G. W. Aubrey Beardsley. — Frances KEYZER. Quelques artistes américains à Paris.

Juin. — Les tableaux de la Royal Academy au point de vue de l'antiquaire.

Strand Magazine. Juin. — George DOLLAR. Les dessins des timbres-poste.

Sunday at Home. Juin. — Henry WALKER. Les tombeaux des rois et des reines d'Angleterre.

Sunday Magazine. Juin. — Dr Hugh MACMILLAN. Le grand sphinx de Gizeh.

Young Man. — Solomon-J. SOLOMON. Le succès dans l'art.

BELGIQUE

Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles. 1898. T. XII, liv. I. — Baron A. de Loë. Fouille d'un cimetière au premier âge du fer à Biez (Brabant).

Revue belge de numismatique. N° 2. — H. DANNENBERG. Alfred v. Saller. — B. BETHUNE. Trouvaille de monnaies romaines à Courtrai.

Revue de l'Instruction publique en Belgique. 1898. N° 1. — F. CUMONT. Notices épigraphiques.

N° 2. — F. Cumont. Notices épigraphiques (*suite et fin*) (article donnant le catalogue des statues antiques existant à Rome en 1609 et 1610). — M. Laurent. Le théâtre grec, d'après les recherches de MM. Dœrpfeld et Reisch. — J. Toutain. L'inscription de Henchir Mettich.

BOHÊME

Ceské Museum Filologické. N° 3. — R. Lanciani. Les ruines et les fouilles de l'ancienne Rome (article de R. Nevah).

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia (Madrid). 1898. N° 3. — M.-R. Martinez. Inscriptions romaines de Barguillos. — Marquis de Monsalud. Inscription romaine inédite découverte à Merida.

N° 5. — Marquis de Monsalud. Nouvelles inscriptions romaines. — F. Fabrellas. Pierres romaines d'Encissasola.

Boletin de la Comision provincial de monumentos (Orense). N° 1. — Enquête sur la découverte d'une mosaïque et d'autres débris de l'époque romaine à Rua-Petin. — Album de la Commission (photographies des monuments de la province).

Boletin de la Sociedad arqueologica Luliana. N° 217. — J.-M. Cirera. Notes d'archéologie sur les découvertes faites à Pompéi (l'école de Platon).

ÉTATS-UNIS

American Journal of archeology. 4-5. — A. Taramelli. Les trésors d'art de la grotte de Miamu. — T. W. Heermance et G. Lord. Tombeau prémycénien à Corinthe.

Architectural Record (New-York). Avril. — Fernand Mazade. Les mairies de Paris. — Alvan C. Nyl. L'évolution du meuble — Russell Sturgis. L'art de William Morris. — Barr Ferree. Les cathédrales françaises (xiv).

Art amateur (New-York). Mai. — Le dessin à la plume. — Ernest Knaufft. Le dessin des enfants.

Art interchange (New-York). Mai. — C.-H. Israels. L'œuvre de Joseph Israels. — Goya W.-C. Page. L'art décoratif et l'ornementation des écoles publiques.

Chautauquan. Juin. — H.-M. Ragan. Les principales villes de Hollande.

Open court (Chicago). Mai. — Paul Carus. La Bible polychrome.

Outlook (New-York). Mai. — Francis Browns. La Bible polychrome.

Rosary Magazine (Somerset-Ohio). Mai. — Bernard Merlin. Les madones de Fra Angelico.

Werner's Magazine (New-York). Mai. — Florence P. Holden. L'œuvre artistique de Rowland Sill.

Wilson's photographic Magazine. Mai. — A. Eddington. L'école moderne de photographie.

GRÈCE

Διέθνης Ἐφημερίς τῆς νομισματικῆς ἀρχαιολογίας (Journal international de numismatique). N° 1. — F. Imhoof Blumer. Monnaies bithyniennes. — Σβορωνος. Le théâtre de Lycurgue Dionysiaque et le temple de Clisthène.

Φιλολογίκος Σύλλογος Παρνασσός. 2e année. — A. Σκιᾶς. Tombes anciennes trouvées aux Thermopyles. — Δ. Φιλιος. La tête de Minerve Athènè découverte à Eleusine.

Revue byzantine. — I. Μηλιόπουλος. Choix d'épigraphes byzantines. — D.-N. Papageorgiu. L'inscription de Terre d'Otrante.

ITALIE

Arte (L'.) 1898 (1re année). Janvier-février. — F. Hermann. La collection Stroganoff à Rome. — O. Tumidati. L'église de San Abbondio à Rignano Flaminio. J.-M. Palmarini. Barisano da Trani et ses portes en bronze. — E. Rocchi. Baccio Pontelli. — Ad Venturi. Le Pinturicchio dans les Stanze Borgia.

Mars-mai. — J. Wilpert. Un chapitre de l'histoire du costume. Trois études sur le costume à l'époque qui suivit celle de Constantin. — E. Rocchi. Castel del Monte. — G. Biscaro. Lorenzo Lotto à Trévise au commencement du xvie siècle. — A. Venturi. Le *Pontifical* d'Antonio Monza dans la bibliothè-

que du Vatican. — Emil JACOBSEN. Les émaux religieux de Venise.

Bulletino d'archeologia e storia dalmata. 1898. — BULIC. Fouilles faites dans l'ancien cimetière chrétien de Manastirmo à Salona — Fouilles faites dans l'ancien cimetière chrétien de Marusinæ. — Inscriptions inédites découvertes à Salona. — Objets d'antiquité découverts à Pituntium.

Bulletino di paletnologia italiana. 1-3. — COLINO. Le tombeau de Remedello Sotto Brescia et la période énéolitique en Italie. — PINZO. Fouilles faites sur le territoire falisque. — PATRONI. L'ossuaire de Villanova.

Civilta cattolica. 7 mai. — Un tableau de Raphaël découvert récemment.

21 mai. — Le bronze de Saint-Pierre dans la basilique du Vatican.

Giornale arcadico. 1898, nº 1. — MARUCHS. Les origines de Rome et les récentes découvertes du Palatin.

Nos 4 et 5. — MARUCCHI. De l'importance de l'épigraphie romaine.

Mélanges d'archéologie et d'histoire (Rome). 1898. — F. BORIE. La mort du Minotaure, miroir étrusque. — BESNIER. Petits bronzes de la collection Forges à Constantine.

Nuova antologia. 7 mai. — P. BOSELLI. L'exposition de Turin.

16 juin. — E. PANZACCHI. Tolstoï et l'art.

Notizie degli Scavi. 1898. Janvier. — L. SAVIGNONI. Brescia : marbres architectoniques et sculptures remises en lumière. — E. BRIZIO. Montechiaro : découverte d'un sépulcre étrusque. — G. SORDINI. Spolète : découverte d'antiquités. — A. SOGLIANO. Pompéi : découvertes faites au cours de janvier 1898. — P. ORSI. Chambres avec niches et inscriptions taillées dans le roc.

Février. — A. TARAMELLI. Aoste : tombe de l'époque romaine, lampes et monnaies trouvées près de la porte principale dans l'ancienne enceinte d'Aoste. — A. CRESPELLANI. Modène : rames de fabrication antique. — Ravenne : fragments de marbre nouvellement découverts. — SOGLIANO : Fouilles faites à Pompéi en février 1898. — P. TAMPONI. Terranova : Fouilles et découvertes faites à Olbia.

Rivista musicale italiana. — J. GRAND-CARTERET. Les titres de pages de musique et autres illustrations relatives à la musique. — L. TORCHI. Les instruments de musique en Italie aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Nº 2. — BARNABEI. Découvertes d'antiquités faites au cours du mois de janvier 1898. — SALMAS. Nécropole avec vases en terre et armes de pierre découverte aux environs de Palerme.

Rivista di filologia. Nº 1. — L. VAMAGGI. — Le Circus Maximus.

Rivista Italiana di numismatica. Nº 1. — R. MOWAT. Contremarques sur les tessères romaines de bronze et de plomb. — Les Spintriennes.

PAYS-BAS

Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Mai. — J. de MEESTER. H.-J. Averman. — MAX ROOSES. J. van Ruysdael dans la National Gallery à Londres.

Juin. — P.-A. HAAMANN jun. W.-C. Nakken. — Bruxelles illustré.

Gids (de). Mai. — G.-H. MARIUS. John Ruskin.

Juin. — S. MULLER. Les Gildes (confréries) et leur influence sur l'art, le commerce et l'industrie au moyen âge.

Woord en Beeld. Juin. — F. BOOGAERD. Les esquisses militaires.

PAYS SCANDINAVES

Kringsjaa (Christiania). Mai. — Ravenne. L'art de l'affiche et de l'annonce.

Nordisk Tidskrift. 1898. Nº 4. — Oscar LEVERTIN. Le développement de la peinture italienne.

Norsk Videnskabsselskabets Skrifter (Bulletin des Sociétés savantes). Nº 7. — S. BUGGE. Etudes archéologiques sur la Lycie.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Charles Garnier.

L'éminent artiste qui vient d'être enlevé si soudainement avait connu de bonne heure toutes les joies du succès et de la renommée : il n'y a pas d'exagération à dire que le monde entier connaissait son nom, attaché pour jamais à sa glorieuse création du Nouvel Opéra.

Ses commencements avaient été cependant des plus modestes; né à Paris le 9 novembre 1825, il avait suivi de bonne heure les cours de l'école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, l'École des Arts décoratifs actuelle, qui vit aussi les débuts de Carpeaux. Les remarquables dispositions qu'il montra le signalèrent à l'attention de ses maîtres et en 1842, il passait à l'école de la rue Bonaparte, dans l'atelier de M. Lebas. En 1848, il obtenait le grand prix de Rome avec un *Conservatoire des Arts et Métiers*, où déjà s'annonçait la remarquable entente des dispositions qu'on retrouvera plus tard dans le projet de l'Opéra.

Son séjour à la villa Médicis le met en relations avec les archéologues dont les ambitions commencent à se tourner du côté de l'Orient; c'est l'époque de la fondation de notre école d'Athènes ; le moment où on s'aperçoit combien a été travestie l'antiquité classique, réduite à l'étude des monuments de la Rome impériale, plus ou moins intelligemment compris. Le mouvement entraîne sa jeune intelligence éprise de nouveauté : ce n'est pas d'Italie, pas même de Sicile, qu'il enverra sa restauration de quatrième année ; c'est d'Athènes même, ou plus exactement, de l'île d'Egine, où, sans cesser de regarder l'Acropole, il a découvert les ruines de ce qu'on appelait le temple de Neptune, auquel il restitue sa dénomination vraie de temple de Jupiter panhellénien.

Il faut voir, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, ces grandes planches sur lesquelles celui qui devait devenir le plus moderne des architectes contemporains a jeté avec une incomparable maestria, toute la fougue de son invention, toutes les audaces de son esprit d'artiste voué à la restitution de la polychromie monumentale ! Et il faut se reporter à l'époque où cet envoi fut exposé pour se faire une idée des discussions passionnées, des oppositions violentes, et aussi des enthousiasmes ardents qu'il souleva !

Attaché tout d'abord, dès son retour à Paris, aux travaux de reconstruction de la tour Saint-Jacques, sous la direction de M. Ballu, Garnier s'empressa de saisir la première occasion qui s'offrit de montrer sa véritable valeur. C'est en 1861 qu'il prit part au concours ouvert pour la construction du nouvel Opéra, dont il devait sortir vainqueur.

La place nous manquerait pour parler dignement ici d'un monument qui est devenu le monument type d'une époque, et le point de départ de tous les théâtres qui se sont construits depuis lors ; nous emprunterons seulement un passage au superbe discours prononcé par M. Gustave Larroumet sur la tombe du grand artiste :

« Je ne crois pas, a dit l'éloquent secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, que, depuis le château de Versailles, un architecte ait eu un plus beau programme à remplir. Mansard avait su non seulement loger à sa taille, mais encore symboliser la monarchie de Louis XIV. Charles Garnier incarna dans un édifice à son image, non pas seulement le régime brillant et caduc du second Empire, mais la civilisation du XIXe siècle avec son

luxe, son amour du plaisir, son sentiment raffiné de l'art.

« Il voulut que son théâtre fût polychrome et doré, riche par la matière, immense par ses proportions, digne des fêtes que Paris donnait au monde. Comme accès à la salle où la plus complète et la plus somptueuse forme de l'art, le drame lyrique, étalait ses formes, ses couleurs et ses masses, répandant des torrents de lumière et de tons, il dressa cet escalier qui appelait sur ses degrés la brillante hiérarchie du Paris élégant et invitait l'univers à le gravir. C'était un de ces propylées à jamais célèbres, où l'humanité semble étaler sa propre apothéose et exalter sa victoire sur l'antique barbarie... »

Pris par les devoirs officiels que lui imposait sa double situation d'inspecteur général et de vice-président du conseil des bâtiments civils, Garnier n'eut jamais le goût de la construction courante et ne rechercha pas la clientèle ; du moins, les œuvres qu'il laisse portent bien toutes sa marque personnelle. Ce sont, pour ne citer que les principales, le fameux casino de Monte-Carlo; l'observatoire de Nice, riche d'innovations peu connues, l'établissement thermal de Vittel; enfin le cercle de la Librairie, dont tout le monde a pu admirer, au boulevard Saint-Germain, la fière et noble façade, les belles et élégantes proportions. Nous ne nous pardonnerions pas d'oublier sa villa de Bordighera, au milieu d'une forêt de palmiers, dominant cette mer bleue qu'il aimait tant, et un peu plus loin, la villa Bischofsheim, avec ses vastes fenêtres largement ouvertes à la lumière du Midi, son vestibule si hospitalier, et toutes ses intelligentes dispositions : nulle part, à ce qu'il nous semble, le maître n'a été plus près de la perfection que dans cette construction privée, qui est un véritable bijou de charme et de bon goût.

Il manquerait trop à cette notice, si écourtée qu'elle soit, si nous ne disions un mot de l'homme, si dévoué aux jeunes, si fidèle à ses amis. Ici encore, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de citer encore quelques lignes du discours de M. Larroumet, qui fut prononcé avec une émotion si profonde et fit couler tant de larmes :

« Dans le jour, a-t-il dit, où l'âme n'emporte avec elle que le témoignage du bien qu'elle a fait, le souvenir de cette bonté domine nos regrets, car Charles Garnier meurt, son œuvre accomplie et comblé d'honneurs. Ce que vous avez tous éprouvé, messieurs, et ce que nous, ses intimes, nous pouvions apprécier dans l'intimité journalière, c'est la tendresse de son cœur et la candeur ingénue de son âme. Chez lui, l'esprit et la gaieté ne dominaient pas seulement les souffrances atroces qui, de ses dernières années ont fait un martyre. Jusqu'au bout, ils lui ont permis de travailler et de sourire.

« Dès son entrée dans la vie, il avait noué des amitiés auxquelles il est resté fidèle jusqu'à la mort : artistes ou écrivains célèbres, comme Gautier, About, Baudry, comme ceux qui lui survivent et qui pleurent autour de cette tombe. Il en avait de plus intimes, auxquels il ne demandait pas l'égalité de l'âge ou du talent. Il n'a cessé d'accroître leur petit cercle et il les traitait comme des frères ou des fils. Ceux-là partagent le deuil national qui accompagnent le grand artiste, mais ils regrettent surtout un de ces hommes parfaitement bons, dont la rencontre est rare. »

L. B.



Eugène Boudin.

C'est pour nous aussi un devoir de payer notre tribut de regrets à la mémoire du peintre si personnel que fut Eugène Boudin. Fils de marin il passa son enfance à Honfleur, crayonnant sans cesse des vues de cette côte normande, qui devait lui fournir le sujet de presque tout son œuvre.

Troyon le premier lui donna quelques conseils alors qu'il tenait un petit magasin de papeterie à Rouen.

Peu de temps après, il obtint une pension de la ville du Havre pour passer trois ans à Paris et y apprendre son métier.

Très timide, d'un caractère peu communicatif, il travailla toujours seul et ne fréquenta aucun atelier. A peine eut-il de loin en loin l'audace d'aller frapper à la porte de Millet, de Corot et de Troyon pour leur montrer ses essais et prendre leurs avis.

Vers 1860, il fit la connaissance d'Isabey, qui le lança dans la voie qu'il a si heureusement suivie; c'est alors qu'il acquiert cette souplesse dans le rendu des ciels qui est la caractéristique de son talent.

La disparition de l'auteur de l'*Inauguration*

du Casino de Deauville, des *Régates de Trouville*, des *Courses de Deauville* est une perte réelle pour l'art français, perte qui se fera d'autant plus sentir que son œuvre encore ignoré de beaucoup sera plus connu.

A. R.



Le congrès archéologique de Bourges.

C'est à Bourges que la Société française d'archéologie dont le but principal est de veiller à la conservation de nos monuments historiques a tenu cette année son soixante-cinquième congrès. Son directeur, M. le comte de Marsy, présidait; le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts était représenté par M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut, conservateur des antiques au musée du Louvre; nombre d'universités étrangères avaient délégué des archéologues.

La première journée a été remplie par la séance d'ouverture : réception par le maire de Bourges, discours du président et du représentant du gouvernement; puis visites à l'hôtel Lallemand, un bijou de la Renaissance, siège aujourd'hui de la société savante du département, et aux fouilles du petit lycée où un fragment de colonne mis à jour offre tous les caractères de l'architecture du IXe siècle. De nouvelles recherches amèneront probablement d'autres découvertes qui permettront d'assigner à ce morceau archéologique une date précise.

Les journées suivantes ont été employées à la visite des richesses archéologiques de la ville et du département, les séances se tenant au retour des excursions. Dans Bourges les 130 membres du congrès ont vu le palais de justice, l'ancien hôtel de Jacques Cœur, cette merveille du XVe siècle, la cathédrale, un des plus admirables spécimens de l'architecture gothique du XIIIe siècle, la bibliothèque où l'on trouve des manuscrits ayant appartenu au duc Jean; les ruines du palais de ce dernier, et enfin Notre-Dame, l'église de Saint-Bonnet et le musée de la ville qu'abrite depuis quelques années l'ancien hôtel du célèbre jurisconsulte Cujas.

Ces promenades des congressistes dans la ville étaient entrecoupées de voyages dans le département et ils visitèrent successivement : Dun-le-Roi, qui offrit à leur curiosité les ruines de son château, à quelque distance duquel se trouve un camp établi par Vercingétorix;

Meillant, dont le château Renaissance, construit par le cardinal Georges d'Amboise, est non moins remarquable par son étonnant état de conservation que par ses riches collections de peintures et d'objets d'art de toute nature;

La Celle-Bruère et Allichamps où l'on voit une église romane fort curieuse, et la célèbre abbaye de Noirlac possédant une chapelle du XIIIe siècle;

Plaimpied dont l'église, de style roman, date du XIe siècle et a été heureusement restaurée;

Mehun-sur-Yèvre où se trouve un château, œuvre des Dammartin, insuffisamment restauré. C'est dans cette demeure seigneuriale que résidait Charles VII lorsque la mort de son père Charles VI le fit roi de France. C'est là également qu'il reçut Jeanne d'Arc et qu'il mourut de faim, tellement sa crainte d'être empoisonné à l'instigation de Louis XI, son fils, était grande. Mehun possède encore une église romane du XIe siècle.

Enfin, la dernière visite des congressistes fut pour le vieux château d'Ainay, dont l'aspect farouche et rébarbatif contrastait étrangement avec les élégances des jours précédents ; au retour ils s'arrêtèrent à Drevant, cité gallo-romaine qui possède les restes d'un temple, d'un théâtre et d'une piscine.

Pendant les séances, d'intéressantes communications ont été faites au congrès. Nous retiendrons celles :

de M. Gauthier de la Nièvre sur la mise au jour dans son département d'une cité gallo-romaine où l'on découvrit de jolies mosaïques et une piscine en parfait état de conservation;

de M. le vicomte de Laugardière qui a fait un exposé très instructif des travaux de la Société des Antiquaires du Centre et de la Société historique du Cher depuis trente ans;

de M. de Saint-Venant, qui en réponse à une des questions inscrites au programme du Congrès, a prouvé qu'aux âges de la pierre le Cher était à peu près inhabité;

de M. Griolet de Geer, qui soumet au congrès toute une suite d'autographes de Rabelais, de Charles VII, d'Agnès Sorel, de Jacques Cœur, de Louis XI, du cardinal d'Amboise, provenant d'archives italiennes.

de M. Gauchery, concernant l'influence exercée par les ducs de Berry sur le développement des arts et en particulier de l'architecture dans la province.

Enfin M. Blanchet informe le congrès que les camées provenant d'une croix en or et en argent datant du XVe siècle et détruite en 1793, ayant appartenu à l'archidiocèse de Bourges, sont entrés dans les collections du Louvre.

On le voit, la Société d'archéologie ne perd pas son temps : souhaitons-lui de nombreuses adhésions pour que l'excellent concours qu'elle apporte à la Commission des monuments historiques dans la conservation des richesses archéologiques de la France devienne de plus en plus efficace.

H. T.



Les cadets de Gascogne.

C'est un congrès d'un autre genre, un congrès en marche, qui remplit tout le Midi de l'écho de sa gaieté et de sa belle humeur, commençant par honorer Ingres à Montauban, pour finir aux remparts de la vieille cité de Carcassonne.

Il y aurait de longues pages à remplir avec les éloquents discours prononcés au cours de cette promenade de plusieurs jours par les *cadets* qui s'appellent Georges Leygues, Léon Bourgeois, Henry Roujon, etc. Nos lecteurs nous sauront gré, du moins, de placer sous leurs yeux quelques lignes empruntées au discours d'ouverture prononcé par M. Benjamin Constant. Notre collaborateur, qui avait parlé du duc d'Aumale avec une éloquence si communicative, dans notre numéro de Chantilly, a eu à Montauban un début qui fait songer aux plus belles pages de Paul de Saint-Victor :

« Ce n'est, a-t-il dit, ni le membre de l'Institut, ni le président des Cigaliers qui, devant Ingres, demande à son tour et dans les circonstances présentes à prendre la parole ; c'est un peintre, tout simplement, et fier de l'être, en apportant le pieux hommage de son admiration professionnelle, en essayant de célébrer en quelques mots l'une des plus grandes figures de l'art français !

« Je te salue, fils d'Apelle ! chaste amoureux de la femme nue, portraitiste profond, compositeur de haut style ! Jamais la forme ne trouva un œil plus savant, une main plus sûre ; jamais artiste n'exprima mieux la beauté noble, plastique, souveraine ! Qu'on en juge par le *Vœu de Louis XIII*. Raphaël eût signé ce chef-d'œuvre, et, dans aucun pays, depuis ce grand maître de la Renaissance, silhouette de la Vierge ne fut dessinée avec un sentiment de plus douce majesté. Cette Vierge ferait prier un athée !

« ... Vraiment, quand un pays vient de donner, hier, Ingres, Delacroix, Rude, Pasteur, Victor Hugo... il n'est certes pas, aujourd'hui, à la veille d'une décadence ! Mais, il faut bien le reconnaître : comme les hommes et les choses, les peuples meurent. Seulement, les maladies morales qui précèdent n'ont encore touché ni la grande Patrie, ni les petites, et ce n'est pas le midi de France qui sera le premier atteint. Ce grand Méridional que fut Ingres, violent de conviction et de courage, religieux de tradition, a prêché le bon exemple, crié très haut que tout se dessine, même la fumée ! et que le dessin était la probité de l'Art ! On s'en est souvenu, et l'école française a tenu le premier rang pendant tout un siècle, le siècle qui s'achève ! »

R. H.

EXPOSITIONS

Manufacture des Gobelins.

C'est une innovation fort heureuse qui, nous l'espérons, aura son lendemain, que l'exposition à laquelle nous conviait le mois dernier la manufacture des Gobelins. Tout l'honneur en revient à son administrateur qui a voulu, en soumettant au jugement du public les travaux des élèves de son école, créer entre eux une saine émulation et prouver aux détracteurs de notre grande manufacture de tapisserie que si l'institution peut avoir besoin de réformes, il ne doit pas un seul instant être question de sa suppression en présence des résultats qu'elle obtient.

Tous les dessins, esquisses, pastels exposés ne sont certainement pas parfaits, mais nous ne devons pas oublier que ce sont œuvres de jeunes gens, et qui plus est, œuvres exécutées au cours de l'année, sans l'ombre de préoccupation d'une exposition publique.

Huit jours avant l'ouverture des portes en effet, personne n'avait encore connaissance de la tentative et il fallut faire d'autant plus vite

que l'exposition a eu lieu dans la salle de l'école de dessin, que, faute d'autre local, on a dû emprunter pendant la période des vacances.

L'ensemble, cependant, témoigne d'efforts bien dignes d'être encouragés, surtout si l'on veut tenir compte que tous les travaux présentés sont le résultat des veilles et des dimanches de leurs auteurs, l'atelier absorbant leurs journées entières. Il en ressort clairement que nos jeunes artistes tapissiers, tout en restant fidèles à la tradition, marquent une réelle tendance à l'émancipation vers un art nouveau.

Nous citerons, tout d'abord, l'exposition de M. Émile Maloisel, dont le nom figure depuis plus d'un siècle sur les registres de la manufacture. Il nous montre des marines qui auraient dignement tenu leur place au Salon, n'était sa trop grande modestie. Les modèles de meubles destinés à la chambre de commerce de Rouen ont grande allure.

Son fils, M. Georges Maloisel, annonce de brillantes dispositions.

Plus loin, M. Jacquelin expose des iris noirs du plus saisissant effet ; le coloris de ses roses est plein d'éclat; sa vue de Rouen est d'une excellente exécution, et comme coloris et comme dessin.

La Bièvre, dans les environs des Gobelins, a heureusement inspiré M. Chevalier.

M. Berneau, de son côté, nous donne deux petites vues des jardins de la manufacture de la plus belle sincérité.

Les chrysanthèmes de M. Lallemand dénotent un sentiment artistique-très profond, et son portrait par lui-même nous démontre surabondamment que la recherche de l'effet dans le coloris n'atténue en rien chez lui la perfection du dessin.

Nous avons encore à mentionner les fleurs et paysages de MM. Contel et Demazy, les portraits au crayon de M. Coupigny, le Christ de M. Clément, les pastels de M. Siméon.

Ce ne sont là, nous ne saurions trop le répéter, qu'essais de débutants, et si, comme nous l'espérons, la tentative de cette année est renouvelée en 1899, nous pourrons alors admirer des œuvres du plus haut intérêt, véritablement dignes de la vieille maison qui les aura produites.

**

Manufacture de Sèvres.

A la manufacture de Sèvres, autre exposition qui procède du même principe que celle des Gobelins. Nous trouvons-nous en présence d'une innovation fortuite, mais particulièrement heureuse, des deux administrateurs, ou la mise à exécution de l'idée de l'un a-t-elle été suivie par l'autre ? Peu importe. Il nous suffit de constater que l'exposition des travaux de l'école céramique aura des effets aussi bienfaisants que celle de l'école de tapisserie.

Elle a permis, en effet, de constater par les études, dessins, recherches théoriques et techniques soumis à l'appréciation des visiteurs, les progrès réalisés depuis quelques années. Elle réduit à néant l'accusation trop facilement lancée contre Sèvres de ne rien créer de nouveau et de suivre toujours la même routine. Tous les travaux qu'il nous a été donné d'examiner témoignent au contraire d'une marche en avant très accentuée et de la recherche constante du nouveau.

Le sujet imposé cette année aux élèves de quatrième année était un service à café comprenant cafetière, pot à lait, sucrier, deux tasses avec soucoupes et un plateau. Le résultat du concours a été de tous points satisfaisant. La forme des pièces est généralement réussie, et la décoration fort originale sans tomber dans l'excès.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LE NOUVEL OPÉRA-COMIQUE[1]

Malgré les sévères études auxquelles les architectes sont soumis de nos jours, l'art de construire semblait frappé depuis quelque temps d'une véritable impuissance. Le manque d'originalité dans l'ordonnance générale n'était plus racheté que par un certain goût dans le choix des formes classiques. Non seulement on ne se souvenait plus du mot fameux de Michel-Ange : *Chi va dietro ad altri, mai non gli passa innanzi,* mais le sentiment de l'harmonie, qui, jusqu'à un certain point, peut remplacer aux époques de décadence le génie des périodes créatrices, paraissait lui-même bien amoindri. L'architecture, malgré quelques efforts puissants — trop près de nous pour

[1] Nous avons eu beau établir un certain nombre de nos reproductions d'après les modèles originaux, — ce qui laisse à quelques sculptures un aspect un peu fruste qu'elles sont destinées à perdre dans le marbre ou le bronze, — il nous faut mettre sous presse avant que la salle ait été débarrassée de tous ses échafaudages, et, par conséquent, renoncer au projet que nous avions formé de donner aujourd'hui une monographie définitive du nouvel Opéra-Comique.

Du moins l'article de M. H. Fierens-Gevaert n'omet-il rien d'essentiel ; notre collaborateur, du reste, le complétera encore, le mois prochain, en même temps que nous publierons les reproductions des œuvres d'art et des divers aspects intérieurs, qui n'ont pu trouver place dans le présent numéro.

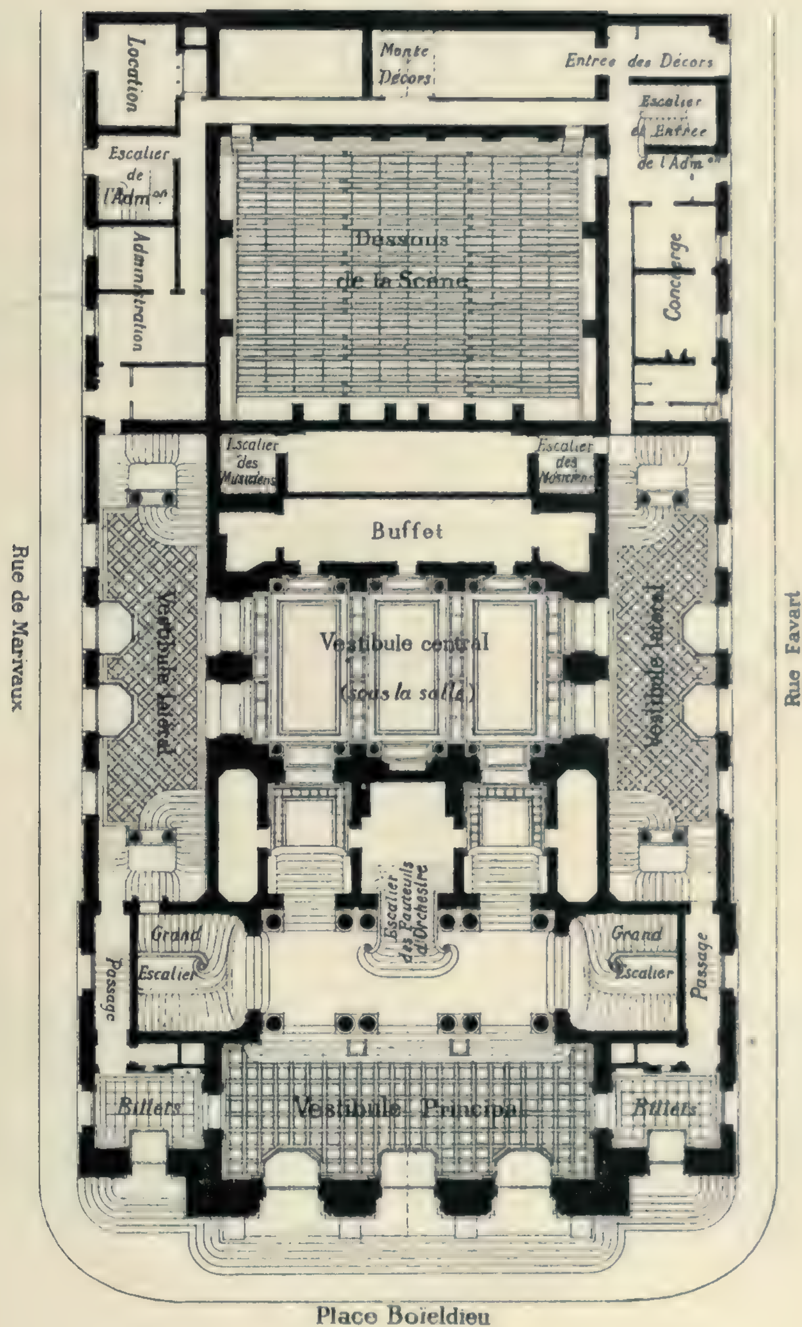
N. D. L. R.

qu'il soit nécessaire de les énumérer — entrait dans une phase critique. Placée à la base des arts, inspiratrice indispensable de la peinture, de la sculpture, de l'art décoratif et ornemental, elle menaçait d'entraîner dans sa chute toute la production contemporaine. Pour avoir été séparées de l'architecture, les autres expressions de la beauté plastique ont trop perdu de leur caractère et par conséquent de leur charme d'autrefois.

Il n'y a pas si longtemps, on regardait encore avec une certaine pitié ceux qui réclamaient pour l'architecture la première place parmi les arts. Les peintres et les sculpteurs, gâtés par des succès de virtuoses, ne sont pas encore assez pénétrés de cette idée. Chargés de décorer un édifice, ils se considèrent volontiers comme les artisans de leur libre fantaisie, non comme les auxiliaires dociles du « maître de l'œuvre ».

Nous avons trop souvent déploré cet état de choses pour ne pas éprouver, en présence de l'Opéra-Comique de M. Louis Bernier, la plus profonde satisfaction. L'entière réussite de ce beau monument est le meilleur argument à l'appui de notre théorie.

M. Bernier a été à la fois la pensée qui conçoit et la main qui exécute. Aucun détail de son édifice n'a été laissé à l'initiative des entrepreneurs. Il a groupé autour de lui des artistes de premier ordre pour la décoration picturale et sculpturale de son théâtre. En tenant compte de leur talent, de leurs aptitudes, de leurs goûts, il leur a fait exécuter des panneaux, des dessus de portes, des plafonds, des statues, des bustes, dont il avait trouvé le sujet ou déterminé la silhouette. Le complément décoratif reste ainsi son œuvre dans une très large mesure et l'on y voit partout la trace de son esprit ; les différentes parties sont issues d'inspirations distinctes les unes des autres, et pourtant l'ensemble conserve une remarquable unité. En imposant sa pensée à tous ses collaborateurs, en tête desquels je tiens à citer tout particulièrement M. Monduit, architecte, inspecteur principal des travaux, en surveillant d'une manière simultanée la construction et la décoration, M. Bernier s'est souvenu des meilleures traditions de son art. Les grands artistes de la Renaissance ne furent-ils pas à la fois architectes, peintres, sculpteurs et ornemanistes ? Les « maîtres-maçons » de notre moyen âge, eux aussi, cultivaient avec une égale facilité tous les arts du dessin et nous citerons une fois de plus l'exemple de Villard de Honnecourt, *magister kallensis lathomus* du XIIIe siècle, qui voyagea en France, en Suisse, en Hon-



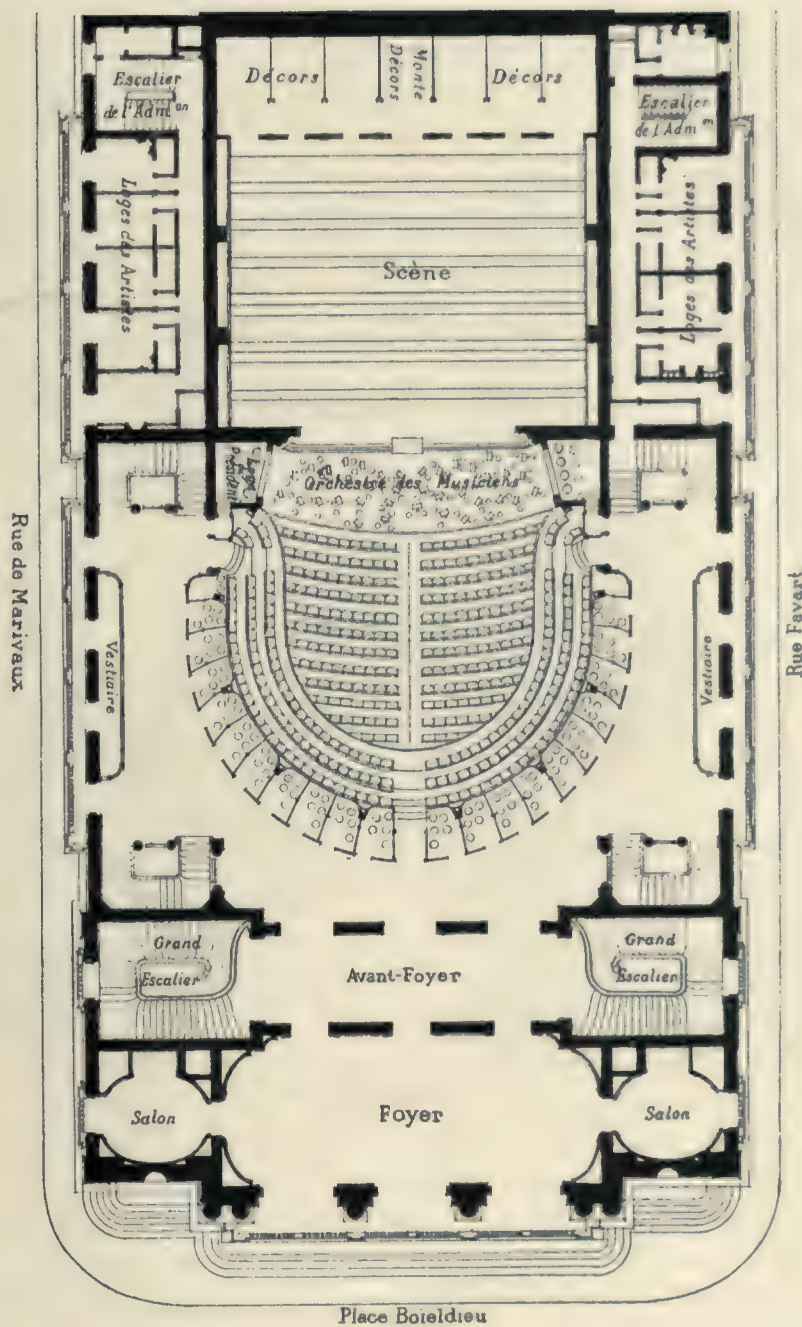
PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE

grie, « visitant les églises, les châteaux, s'informant de tous les procédés de construction en usage, colligeant les recettes de tout genre, dessinant des statues, des bas-reliefs, parfois même faisant des croquis d'après nature[1] ». Ce Léonard de l'époque gothique serait digne de servir de modèle à tous les constructeurs amoureux de leur art.

M. Bernier a apporté dans la conception et l'exécution de son œuvre une conscience à la fois passionnée et intuitive. C'est dire qu'il y a déployé des qualités très personnelles. Or, celles-ci se trouvent être les meilleures de la race française : clarté absolue dans la méthode, interprétation intelligente des ordres classiques, élégance parfaite dans l'ordonnance générale et dans le dessin des moindres parties de l'édifice. On se trouve devant un monument bien français, inspiré des grands travaux de la Renaissance, mais révélant nécessairement l'esprit de notre temps, dans le souci partout visible du confort et de l'aménagement pratique. M. Louis Bernier, tout en se montrant, par le bon goût de ses façades et son sens profond de l'eurythmie architecturale, le digne continuateur des Lescot, des Perrault, des Mansard, s'affirme aussi comme un artiste très moderne. Il ne rejette point l'enseignement de la tradition ; il ne s'y asservit pas non plus. Et pour redire un autre mot célèbre de Michel-Ange, on voit qu'il n'a profité de l'ouvrage d'autrui que parce qu'il « s'est habitué à bien faire par soi-même ».

[1] Prosper Mérimée : *l'Album de Villard de Honnecourt.*

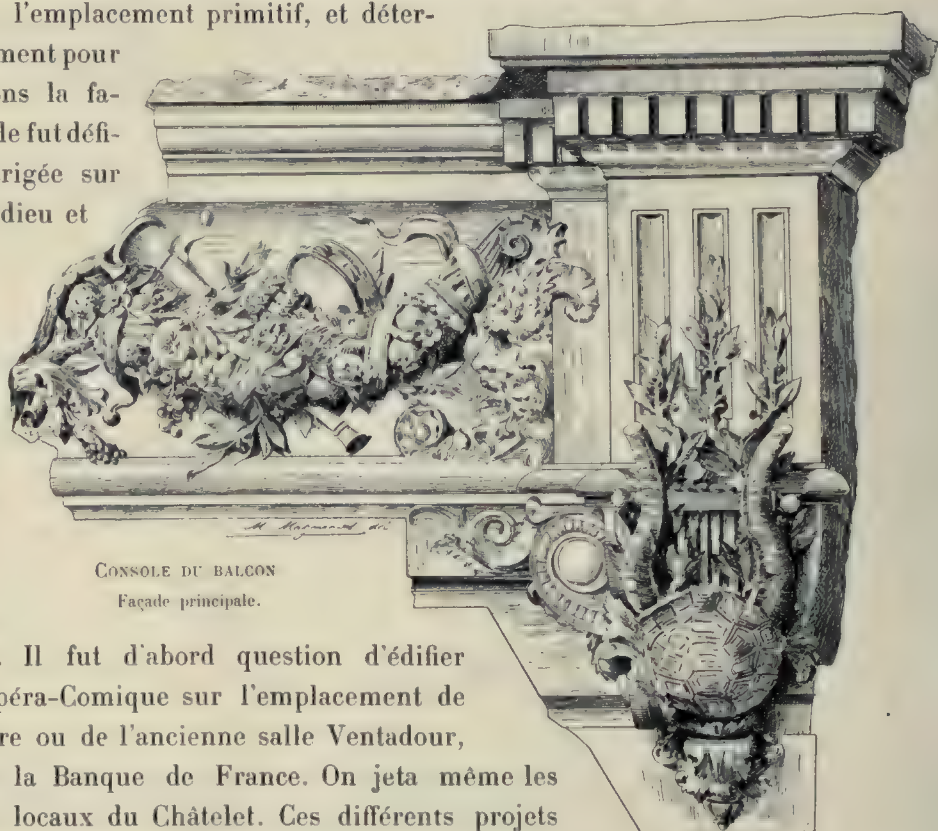




PLAN DU PREMIER ÉTAGE

LA RECONSTRUCTION

Avant d'aborder la description du monument, retraçons rapidement les principaux faits qui ont amené la reconstruction du théâtre national de l'Opéra-Comique sur l'emplacement primitif, et déterminons nettement pour quelles raisons la façade principale fut définitivement érigée sur la place Boïeldieu et non sur le boulevard des Italiens.



Console du balcon
Façade principale.

C'est le 25 mai 1887 qu'un incendie terrible détruisit de fond en comble l'ancienne salle. Il fut d'abord question d'édifier le nouvel Opéra-Comique sur l'emplacement de l'Eden-Théâtre ou de l'ancienne salle Ventadour, actuellement la Banque de France. On jeta même les yeux sur les locaux du Châtelet. Ces différents projets n'eurent pas de suite et l'avis unanime fut bientôt de conserver à notre seconde scène lyrique sa situation d'autrefois. Mais fallait-il établir définitivement la façade sur le boulevard ou se contenter des limites et de la disposition anciennes? Les opinions se partagèrent sur cette importante question. Les uns tenaient pour le « projet restreint », avec façade sur la place Boïeldieu, les autres pour le « grand projet » qui retournait l'orientation du théâtre et transportait l'aspect principal du monument sur le boulevard le plus fréquenté de Paris.

Le 4 février 1888, un premier plan sur les bases du programme restreint, élaboré par l'architecte du théâtre, M. Crépinet, était présenté à la Chambre par M. Faye, ministre des Beaux-Arts. Le projet impliquait une emprise de 5 mètres sur la place, et la dépense s'élevait à 3 480 000 francs. Un changement de ministère causa l'abandon momentané de cette proposition. Un second plan, avec façade sur le boulevard, conçu par M. Dutert, fut ensuite soumis à la Chambre par M. Lockroy. Cette fois, le ministre demandait un crédit de 6 500 000 francs — presque le double, on le voit, de la première dépense — et se réservait, en outre, de solliciter des crédits supplémentaires pour les frais imprévus. La Chambre adopta le principe du « grand projet » et décida la mise au concours des plans. Mais le Sénat, effrayé de la dépense, opposa son *veto* à la décision de la Chambre, et sur la proposition de M. Lenoël, exprima le vœu de voir le Gouvernement reprendre le « projet restreint ». Conformément à ce vote, le projet Faye Crépinet fut repris en juin 1889 ; la commission du budget le repoussa et invita la Chambre à « rechercher le moyen de réédifier l'Opéra-Comique à l'aide d'une combinaison moins onéreuse pour l'Etat ». En juin 1892 apparut un nouveau système. Un entrepreneur, M. Guillotin, se chargeait de reconstruire le théâtre pour la somme de 3 500 535 francs, remboursables par un premier paiement de 1 074 110 francs et par 75 annuités. La Chambre des Députés accueillit favorablement cette combinaison qui, cette fois encore, fut rejetée par le Sénat. Enfin, après



Puech. — La Musique

Façade principale.

une dernière discussion, le Parlement décréta un concours sur projet restreint. On accorda deux mois aux architectes pour exécuter leurs plans, et au mois d'août 1893, M. Louis Bernier était définitivement choisi pour édifier le nouvel Opéra-Comique. Nous rappellerons, à cette occasion, que le jury du concours était présidé par le directeur de la *Revue*, M. Jules Comte, à cette époque directeur des bâtiments civils et des palais nationaux.

On a remarqué dans les lignes qui précèdent que le « projet restreint » a été en quelque sorte imposé par les sénateurs aux membres de la Chambre des députés. Quels arguments les partisans du « grand projet » faisaient-ils valoir ? Deux principaux : 1° que la beauté et l'animation de Paris auraient infiniment gagné à l'édification d'une façade de théâtre sur le boulevard des Italiens ; 2° que l'architecte, disposant d'un terrain plus considérable par suite de la démolition de la maison du boulevard, pouvait accorder plus de place aux dégagements sans rien sacrifier des différents services du théâtre. Les défenseurs du projet restreint combattaient cette argumentation, qui n'est pas sans fondement, par des raisons sérieuses, auxquelles aujourd'hui tout le monde se rendra. De grandes difficultés, en effet, empêchaient l'érection de la façade sur la grande artère : l'exagération de la dépense, — on aurait probablement dépassé le chiffre de sept millions, — l'obliquité du boulevard par rapport à l'emplacement libre. En réalité, le grand projet n'aurait fait gagner qu'une insignifiante étendue de terrain et la dépense énorme qu'il entraînait n'eût point été compensée par des avantages proportionnés. La théorie esthétique par laquelle on cherchait à assurer le succès du « grand projet », n'avait, non plus, à notre avis, qu'une valeur médiocre. Un théâtre érigé entre les rues Favart et Marivaux risquait de n'être, le soir, entre les magasins brillants, qu'une immense tache d'ombre,



Clef des portes des arrière-corps
Façade principale.

tel le Crédit Lyonnais. On pouvait l'éclairer, dira-t-on. Comment? Au moyen de lumières électriques brillant derrière des verrières multicolores, comme dans les brasseries, ou par des rampes de gaz courant le long des frises et des corniches, ainsi que cela est d'usage pour les façades de music-halls? Le charme de l'architecture devait disparaître du moment qu'on songeait à illuminer vivement le théâtre. Cela est tellement vrai que quelqu'un proposa d'élever sur le boulevard un café monumental, tenant lieu de façade, et traversé par de larges dégagements. Seul, en effet, un établissement de limonadier eût pu supporter l'éclairage qu'on demandait.



GUILBERT. — LA POÉSIE
Façade principale.

En réalité, la solution finalement adoptée était la seule possible. Je suis ravi, pour ma part, que la gracieuse façade de M. Louis Bernier ne s'étale pas sur le boulevard. On aura un plaisir infini à la découvrir sur la petite place Boïeldieu. Au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, l'idéal n'était pas d'aligner le long d'une rue interminable les constructions symbolisant la vie publique. Aussi rencontre-t-on, la plupart du temps, les merveilles architecturales du passé aux emplacements les plus inattendus; le contraste avec les maisons environnantes est tel que le plaisir esthétique en est doublé. Peut-être serait-il bon de remettre en honneur ces principes de la décoration urbaine. Nous admirerons le nouvel Opéra-Comique, non seulement pour sa beauté propre, mais parce qu'il se présente dans des conditions particulières. M. Louis Bernier me semble avoir construit son « palais Massimi ». Son théâtre s'élève si

naturellement sur son emplacement restreint que l'on serait « presque tenté de croire à un choix voulu et déterminé », ainsi que le remarquait Quatremère de Quincy à propos de l'admirable monument de Peruzzi.

LES FAÇADES

La principale, érigée sur la place Boïeldieu, se développe sur une largeur d'une trentaine de mètres. Elle se compose d'un avant-corps, faisant saillie de 2 mètres environ, et de deux parties latérales construites en retrait. Voyons d'abord l'avant-corps. Le rez-de-chaussée, précédé d'un perron de six marches est percé de trois grandes portes rectangulaires. Un bel appareil à bossages, réservé presque exclusivement pour cette partie du monument, fait ressortir l'élégance des surfaces supérieures, en pierres lisses. Quatre consoles, décorées à leurs bases d'attributs musicaux, supportent le grand balcon; elles servent d'attaches à de gracieuses guirlandes au milieu desquelles sont placés des bustes allégoriques. Celui du centre représente Apollon, dieu des « arts musiques ». Au-dessus de cette frise du rez-de-chaussée s'élève le premier étage, le *piano nobile*, comme disaient les Italiens de la Renaissance. Il a vraiment grande allure. Trois hautes baies cintrées, séparées par des colonnes engagées, placées au droit des consoles, y ménagent de larges jours. De superbes portes de bois et de bronze en rehaussent le noble dessin. Les



CHAPITEAU
Façade principale.



Façade latérale rue de Marivaux

colonnes sont cannelées et se terminent par des chapiteaux corinthiens portant de petits mascarons sur leurs faces libres.

L'attique est percé de six fenêtres disposées deux par deux, chaque couple surmontant l'une des grandes baies du premier étage. On y remarque six cariatides. Celles qui sont placées du côté de la rue Marivaux sont de



COURONNEMENT DE TABLE
Façade principale et avant corps des façades latérales.

M. Allar; M. G. Michel a sculpté les deux figures centrales et M. Peynot les deux autres. Aucun style précis n'était imposé par M. Bernier à ces statuaires de talent; mais se conformant tous au caractère et à l'esprit de son monument, ils se sont inspirés des grands modèles de la Renaissance française et des artistes du XVIIIe siècle. La grâce aisée de leurs œuvres s'harmonise remarquablement avec les lignes délicates du monument. Aussi l'attique, construit en banc franc de Méry constitue-t-il l'ornement le plus caractéristique de la façade. Une corniche légère et solide à la fois, appuyée sur une rangée de modillons, le domine; celle-ci est couronnée à son tour par le chéneau, décoré de quatre masques et flanqué aux deux extrémités d'acrotères en pierre de Chauvigny — la même que celle du rez-de-chaussée — sur lesquels se dessinent des écussons portant deux grandes initiales dorées : R. F.

Les deux arrière-corps latéraux de la façade principale construits en banc

LE NOUVEL OPÉRA COMIQUE

Façade sur la place Boïeldieu

Revue de l'Art ancien et moderne

franc de Villiers-Adam comprennent chacun : au rez-de-chaussée une porte rectangulaire, au premier étage une niche encadrée de pilastres, à la hauteur de l'attique un cadre surmonté par un masque émergeant d'une souple volute. Une chaîne de bossages adoucit les deux angles. Du côté de la rue Marivaux, les niches sont garnies par une œuvre de M. D. Puech : *la Musique;* du côté de la rue Favart, par une figure de M. Guilbert : *la Poésie*. M. D. Puech a été inspiré le plus heureusement du monde dans sa jolie statue symbolique que l'on croirait conçue par un des grands maîtres de notre Renaissance, par un Michel Colomb ou un Germain Pilon, tant elle conserve bien, dans l'isolement de sa niche, cette souplesse décorative que nous avons déjà constatée dans les cariatides de l'attique et par laquelle elle s'associe intimement au grand ensemble architectural.

Les deux façades latérales donnant, l'une sur la rue Marivaux, l'autre sur la rue Favart, se déroulent sur une longueur d'environ 50 mètres. Elles offrent naturellement des profils plus simples que ceux de la façade principale. Les trois grandes sections intérieures du théâtre s'accusent très nettement dans le dessin de ces grands murs latéraux qui se divisent en trois parties essentielles. Du côté de la place Boïeldieu, la façade dissimule les escaliers et les foyers d'honneur ; au centre les couloirs de la salle, et du côté du boulevard toutes les communications de la scène. Ainsi, suivant les bons principes architectoniques, l'économie intérieure du monument détermine l'aspect extérieur. Le premier tiers est percé d'une porte au rez-de-chaussée, et au premier étage de deux grandes fenêtres avec arc en fronton, entre lesquelles est placé un buste de femme. Ces fenêtres livrent le jour aux escaliers d'honneur et aux petits salons voisins du foyer. Le second tiers, celui de la salle, comprend quatre grandes portes de dégagement, surmontées d'une marquise, un balcon appuyé sur de riches consoles, quatre hautes fenêtres éclairant plusieurs étages. La troisième partie est d'un dessin presque semblable, sauf en ce qui concerne les portes du rez-de-chaussée.

Si la destination pratique du monument est rendue en quelque sorte visible par les divisions de ces murailles latérales, tout l'esprit de l'édifice se résume dans la belle ordonnance de la façade principale à laquelle nous voulons accorder un dernier coup d'œil. Couronnée d'un comble à pans arrondis, elle se détache gracieusement de l'ensemble et, par la sveltesse de ses massifs

horizontaux, par l'harmonie de ses reliefs fait immédiatement penser aux anciens pavillons du Louvre. Nous sommes tout de suite avertis aussi que

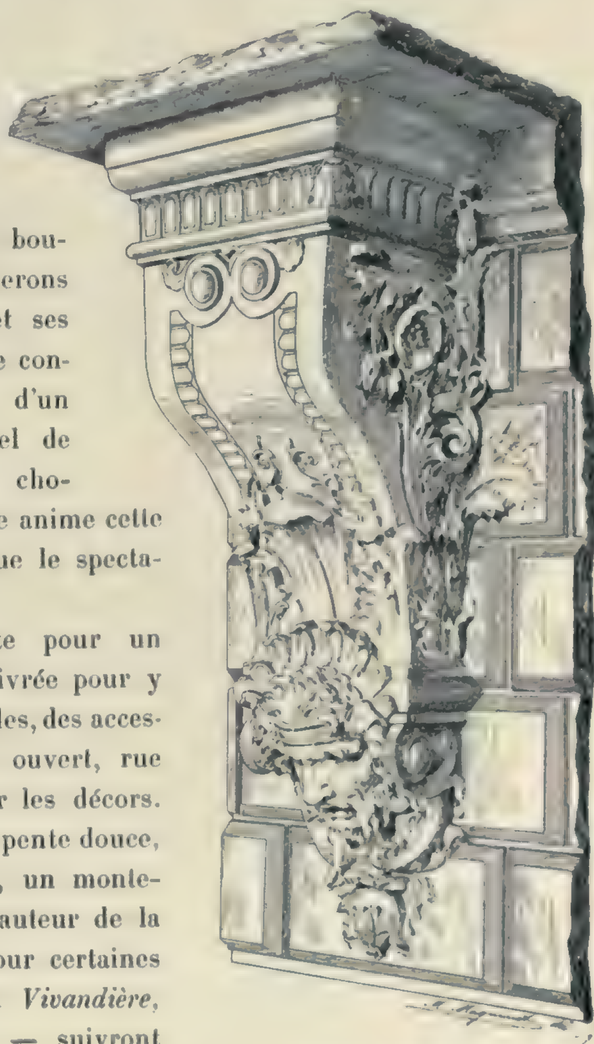


Couronnement de fenêtre des avant-corps
Façades latérales.

nous avons devant nous un monument essentiellement moderne ; un je ne sais quoi de coquet, de souriant, de spirituel et — pourquoi ne pas le dire — d'éminemment national, nous révèle le temple aimable de l'Opéra-Comique.

LA SCÈNE ET SES DÉPENDANCES

Nous avons admiré les trois façades du théâtre. Maintenant pénétrons dans le monument, non par l'une des trois grandes portes de la place Boïeldieu, mais, si vous le voulez bien, par l'entrée des artistes, comme autrefois, rue Favart, à quelques mètres du boulevard des Italiens. Nous visiterons en premier lieu la scène et ses abords : c'est là en effet que se concentre l'activité essentielle d'un théâtre. Chanteurs, personnel de l'administration, machinistes, choristes, figurants, tout un monde anime cette partie du monument avant que le spectateur ne pénètre dans la salle.



Console des Balcons
Façades latérales.

Supposons-nous machiniste pour un instant. La scène nous est livrée pour y placer des châssis, des praticables, des accessoires. C'est par un passage ouvert, rue Marivaux, que l'on fait entrer les décors. Ils descendent d'abord sur une pente douce, puis, au milieu du bâtiment, un monte-charge les hisse jusqu'à la hauteur de la scène. Les animaux requis pour certaines pièces — depuis l'âne de la *Vivandière*, jusqu'au *Cheval... de bronze*, — suivront le même chemin. Nous voici sur les « planches ». Dans le fond nous admirons tout de suite en notre qualité de machiniste l'innovation introduite par M. Bernier dans la disposition de la scène. Derrière un large mur percé de hautes portes

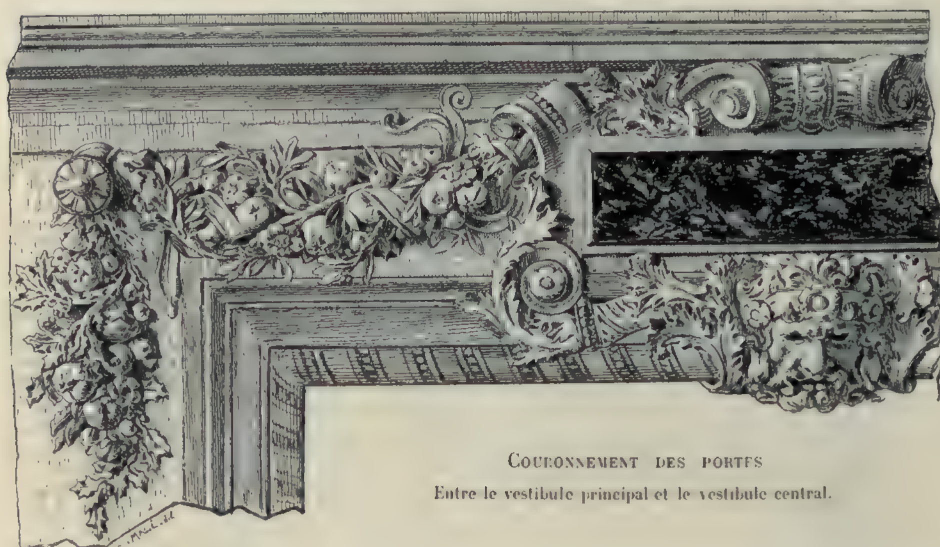

PORTE
Vestibule principal.

de fer, on a ménagé un passage faisant communiquer les deux ailes du bâtiment de l'administration, et une vaste réserve de décors de $3^{m},20$ de profondeur. Une fois les châssis en place, le couloir est entièrement libre. Les artistes ne seront plus obligés, comme dans l'ancien théâtre, de marcher sur un pont suspendu pour traverser la scène quand le rideau est levé. En cas d'alerte à droite ou à gauche, le personnel, à quelque étage qu'il se trouve, pourra aussitôt se sauver de l'autre côté.

Déjà, des critiques ont été adressées à « l'exiguïté » du théâtre. Or les dimensions de la nouvelle scène sont exactement celles de l'ancienne. Elle mesure $17^{m},50$ dans la largeur et $17^{m},95$ dans la profondeur. Remarquez au surplus que la scène ne sera nullement encombrée sur les côtés, comme autrefois, par les châssis des coulisses et les accessoires de tous genres qui après avoir servi seront remisés immédiatement dans les cases du fond. M. Bernier estime du reste, avec le directeur de l'Opéra-Comique, M. Albert Carré, qu'il eût mieux valu construire une scène plus vaste sur un terrain plus large et plus profond. Sur ce point, il nous est impossible d'être de son



Michel. — La Pensée
Vestibule central.



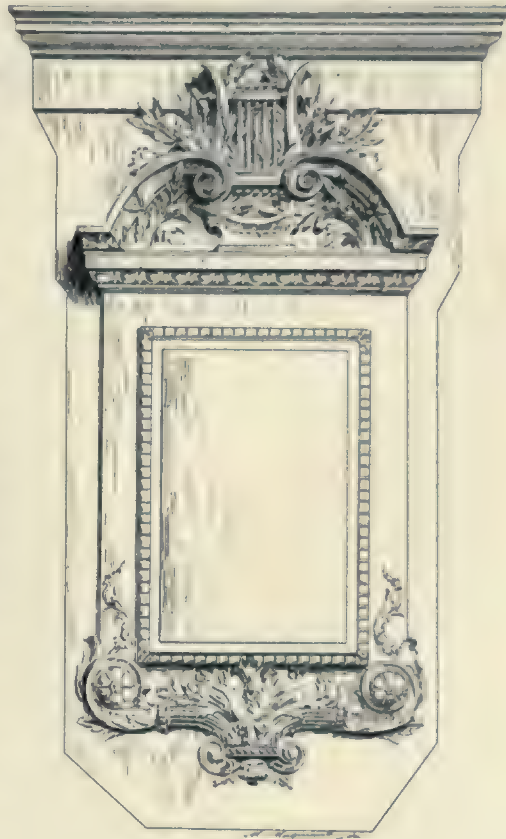
Couronnement des portes
Entre le vestibule principal et le vestibule central.

avis. Peut-être même faut-il se réjouir qu'un obstacle matériel soit venu empêcher le constructeur de donner trop d'ampleur à la scène. Le directeur de notre seconde scène lyrique devra en effet renoncer à faire concurrence à l'Opéra. Ne sera-ce pas excellent à tous les points de vue, et surtout au point de vue musical ? Tous ceux qui ont conservé à un degré quelconque le culte de la « musique française », ne doivent-ils pas souhaiter vivement que le répertoire des maîtres français de la fin du siècle dernier et du commencement de ce siècle, des Philidor, des Méhul, des Grétry, des Monsigny, des Nicolo Isouard, des Boïeldieu, des Hérold et même des Auber, — répertoire toujours admiré par l'étranger, — reprenne dans son pays d'origine la place qui lui est due ? Peut-être le drame lyrique perdra-t-il quelques adeptes, mais, en revanche, nous pouvons espérer voir renaître un genre évidemment trop discrédité et l'Opéra-Comique redevenir la « maison familiale » que M. Camille Saint-Saëns nous définissait si joliment dans un des numéros récents de la *Revue* [1].

Mais n'oublions pas que pour l'instant nous sommes machiniste et que nous n'avons pas le droit de nous abandonner à de longues digressions esthétiques. Revenons à la question. Tout d'abord nous aurions préféré qu'on adoptât les planchers mobiles en usage au Burg-Théâtre de Vienne et au

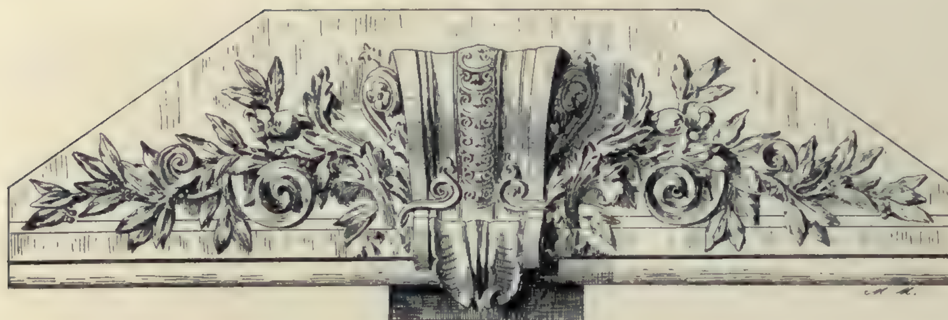
[1] Voir le numéro du 10 mai 1898.

Grand-Théâtre de Pesth. Mais le chiffre du crédit s'y opposait. On ne peut pas tout obtenir. Pénétrons plus avant, et après avoir plongé notre regard jusqu'au troisième dessous, regardons au-dessus de nous. Des aiguilles puissantes pendues au comble retiennent l'armature des ponts sur lesquels manœuvrent les équipes. Quatre ponts de service circulent autour de la scène, à 10 mètres environ au-dessus du plancher ; ils sont reliés par quatre étages de ponts volants. Puis tout au sommet, des tambours, des treuils auxquels viennent s'attacher les agrès et les cordages sont fixés au gril formant plafond. L'éclairage, obtenu au moyen d'un appareil nouveau, répond à toutes les exigences de la mise en scène actuelle. On a adopté un système d'électricité dont la puissance peut être réglée à volonté et qui permettra d'imiter d'une manière parfaite les phénomènes lumineux naturels. Plus de saccades désagréables dans les variations de la lumière, comme avec les anciens appareils appelés « jeux d'orgue » ; on passera par degrés insensibles du jour à la nuit et réciproquement. Ainsi se trouvera résolu un des plus délicats problèmes de la mise en scène. Mais ne promenons pas trop longtemps le lecteur au milieu des herses et des frises sur les aériennes passerelles que les machinistes franchissent comme des acrobates, car on y est vite pris de vertige.



Motif décoratif
Vestibule central.

Pourtant il nous reste encore une ascension difficile. Cette fois nous allons suivre les pompiers sur les petites échelles de fer du toit. Le jour comme la nuit, du reste, nous serons récompensés de notre peine. Du haut



Couronnement des portes
Vestibules latéraux.

de l'Opéra-Comique on jouit d'un coup d'œil superbe. Nous n'avons pas le temps malheureusement d'admirer le vaste paysage urbain qui se déroule devant nous. Pour le moment nous jouons avec conscience notre rôle de pompier. Imaginons que le théâtre a pris feu. Voici, juste au-dessus de la scène, un lanternon vitré qui va nous permettre d'ouvrir un passage aux flammes. Il est posé sur des rails en pente. Par un simple déclenchement nous le déplaçons de plusieurs mètres. La fumée s'échappe en panache épais tandis que des torrents d'eau tombent de la couronne d'arrosage placée au-dessus de la salle. En quelques instants tout danger est conjuré. Le même lanternon existe au Théâtre-Français. On l'a expérimenté à deux reprises différentes. La première fois, l'inclinaison étant insuffisante il ne bougea pas ; la seconde fois, la pente étant trop forte, il roula sur les rails avec une vitesse vertigineuse et les vitres volèrent en mille morceaux. Ce fut un fracas terrible... Hâtons-nous d'ajouter que les précautions sont prises pour que la même mésaventure ne se produise pas à l'Opéra-Comique. On a, d'ailleurs, prévu le cas d'un commencement d'incendie, presque toujours facile à éteindre, si les moyens sont à portée, et, à cet effet, des postes de secours ont été placés dans les différentes parties du théâtre. Ils se composent de deux seaux, d'une hache, de tuyaux enroulés autour d'une bobine — le tout disposé dans une armoire toujours accessible. On les a multipliés sous la scène, dans les couloirs, sous la salle, dans les vestiaires ; il y en a plus de quarante.

Maintenant que les décors sont en place, que les pompiers ont fait leur ronde sur le toit, l'artiste peut pénétrer dans sa loge. Des deux côtés du

théâtre un escalier dessert l'administration. Les artistes hommes montent par la rue Marivaux, les dames par la rue Favart, où elles ont même un ascenseur à leur disposition — ce qui ne s'est jamais vu dans aucun théâtre de France, ni même, croyons-nous, d'Europe. Il y a trois étages de loges d'artistes des deux côtés de la scène; à chaque palier et dans chaque loge on trouvera de l'eau chaude et froide. Au-dessus de la réserve des décors sont disposés également quatre étages de loges omnibus séparés par un espace libre. L'administration dispose également d'une belle salle d'études avec plancher incliné pour la classe de danse, et d'un vaste magasin de costumes (qui n'est autre que la belle pièce où M. Bernier avait établi son agence pendant la construction du monument), et qui donnent, la première sur l'attique, la seconde sous le toit même



FALGUIÈRE. — LE DRAME LYRIQUE
Palier d'entrée.

de la façade principale. Ici nous sortons de la partie « scène ». Remarquons à ce propos que presque tous les couloirs de l'administration correspondent de plain-pied avec ceux de la salle ; les portes de communication seront condamnées en temps ordinaire, mais pourront être ouvertes en cas de nécessité. Nous trouverons encore au-dessus de la coupole de la salle une belle



Fragments de la rampe du grand escalier

pièce rectangulaire dont l'administration pourra tirer grand profit. M. Bernier a vraiment gâté le directeur de l'Opéra-Comique. Dans aucun théâtre il n'est permis d'utiliser cet emplacement. La distance entre la voussure de la coupole et le plancher de cette petite salle est telle qu'une puissante aération, écartant tout danger d'incendie, s'est établie naturellement. Cette pièce servira de foyer de répétition ; on y pourra même installer une petite scène.

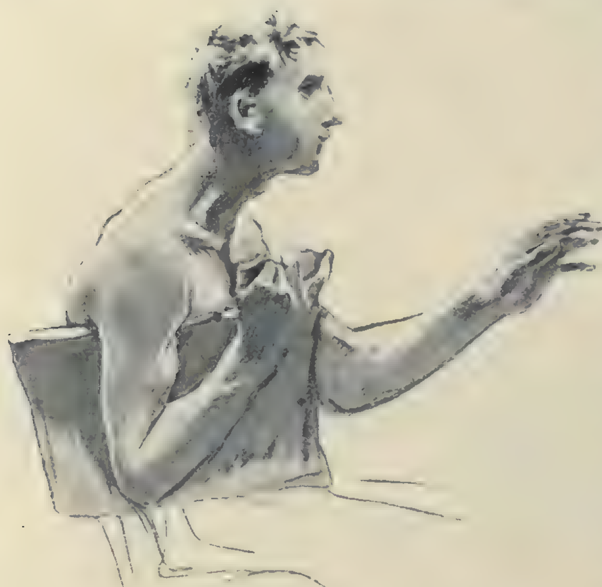
C'est ici que travaillaient, pendant l'achèvement du nouvel Opéra-Comique, les deux remarquables artistes MM. Hamel et Alexandre Pesné, chargés de toute la décoration ornementale du théâtre. Les travaux d'ornementation en pierre, staff et carton-pierre, entrepris par la maison Kulikowski, ont été exécutés entièrement par ces deux collaborateurs si puissamment doués,

dont le premier est le maître du second et qui ont jeté dans les moindres parties du monument les produits gracieux de leur inépuisable fantaisie. Nous leur devons les masques, les mascarons, les frontons, les rinceaux, les volutes qui rehaussent partout les lignes essentielles du monument de



FRAGMENT DE LA RAMPE DU GRAND ESCALIER

leurs reliefs expressifs. C'est le travail d'un artisan, dira-t-on, que de faire un masque architectural! Erreur hélas ! trop répandue de nos jours et dont toute notre production monumentale a souffert. Jadis on confiait l'exécution de ces motifs à des sculpteurs d'élite, comme ce maître Ponce qui a laissé les traces immortelles de son génie sur les façades de l'hôtel Carnavalet. Certaines têtes décoratives de MM. Hamel et Pesné, d'un modelé libre et vigoureux, d'une expression étonnamment vivante, sont des œuvres de premier ordre. Ces deux « artisans » sont de véritables artistes ; il importe de le dire bien haut à tous ceux que trouble encore la religion du « grand art ».


François Flameng. — Étude pour son panneau « La Tragédie »

Supposons maintenant que les décors soient placés, les chœurs en scène, les artistes habillés. Les protagonistes de la pièce quittent leur loge et vont se réunir à gauche de la scène dans un petit foyer dit de « réplique », où ils pourront se regarder une dernière fois dans la glace, juger de l'effet de leur costume, échanger quelques mots entre eux avant de paraître devant le public. Le régisseur est prêt à frapper les trois coups. Dépêchons-nous de quitter la scène. Devenons spectateur et présentons-nous aux portes du nouveau théâtre.

LES ESCALIERS D'HONNEUR — LES FOYERS COULOIRS ET VESTIBULES

La description que nous abordons à présent sera, nous l'espérons, moins aride que la précédente. Après avoir décrit sommairement les détails architectoniques, étudié les locaux du personnel théâtral, passé en revue tous les apprêts d'une représentation dramatique, il nous reste à accomplir la partie la plus récréative de notre visite. Nous allons nous promener dans les couloirs, y admirer de nombreuses œuvres d'art, signées de nos premiers peintres et sculpteurs, et nous installer finalement dans un bon fauteuil d'orchestre pour jouir d'un spectacle qu'auront préparé des centaines de personnes. Nous entrons dans l'enceinte réservée au public ; celui-ci ne doit y trouver que du plaisir pour les yeux et pour les oreilles. M. Bernier a pleinement

réussi dans sa tâche; M. Albert Carré se chargera de compléter son œuvre.

Gravissons les six degrés du perron. Nous nous trouvons dans un spacieux vestibule d'entrée, de $17^{m},20$ de longueur sur $7^{m},20$ de largeur, orné de cadres en marbre et communiquant à gauche et à droite avec les bureaux de location. Devant nous, un bel escalier nous mène sur un large palier commandant plusieurs parties du théâtre. Il est bordé de douze superbes colonnes en granit rouge d'Écosse avec bases en pierre d'Hauteville et cha-

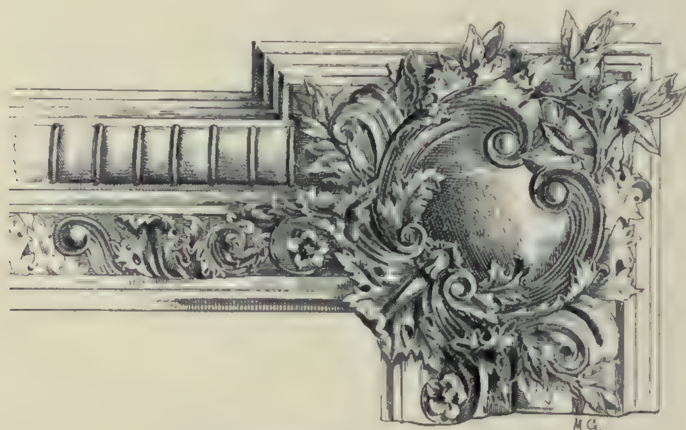


François Flameng. — La Tragédie
Escalier d'honneur (côté de la rue Favart).

piteaux de bronze. Remarquons également les marches astragalées qui sont alternativement en marbre blanc clair et en Piastraccia veiné, disposition extrêmement pratique et qui permet au visiteur de voir où il pose le pied. Nous constaterons cette innovation si intelligente dans tous les grands escaliers du théâtre.

Le palier où nous sommes parvenus tient une fonction importante dans l'organisme du monument. Six escaliers y aboutissent. Sur les deux côtés, les escaliers d'honneur qui mènent à l'avant-foyer des premières loges; au centre, une douzaine de marches montent aux fauteuils d'orchestre; à droite et à gauche, une douzaine de degrés descendent vers un foyer ou atrium d'attente placé sous la salle même et communiquant de plain-pied avec la

rue Marivaux et la rue Favart, par deux vestibules latéraux percés chacun de quatre grandes portes. A chaque extrémité de ces couloirs, des escaliers, larges de $1^{m},50$, desservent tous les étages du monument. Non seulement cet atrium, où l'on peut se rendre directement de toutes les places du théâtre, constitue une garantie précieuse pour la sécurité du public, mais il offrira également en été, au moment où les soirées deviennent terriblement chaudes, un refuge agréable aux spectateurs désireux de respirer un peu d'air pendant les entr'actes. La décoration en est des plus gracieuses. Trois mosaïques



Angle des cadres dans le grand escalier

florales, encadrées de marbres multicolores, pavent le sol de leurs feuillages et de leurs rinceaux. Des tables en marbre des Pyrénées rehaussent les murailles, et, dans une niche entourée de riches pilastres, rêve une charmante figure en marbre de M. Michel : la *Pensée*.

Revenons à présent sur le palier d'entrée et commençons par admirer les statues de M. Falguière, le *Drame lyrique*, et de M. Mercié, l'*Opéra-Comique*, dont les galbes harmonieux et les tonalités douces forment un contraste hardi avec la silhouette sévère et la teinte sonore des colonnes de granit rouge. Deux autres groupes sont placés au bas des escaliers d'honneur. D'un côté, on trouvera le monument Bizet, qui devait être érigé dans le parc Monceau, et qui, par suite de circonstances imprévues, a été offert au nouvel Opéra-Comique. L'œuvre est de M. Falguière. Le buste de l'illustre musicien surmonte une stèle, au bas de laquelle Carmen, assise, semble rêver à quelque nouvelle aventure d'amour. Une jeune figure de la Musique se dresse devant

Bizet et lui tend d'un mouvement délicat et passionné la fleur de la Gloire.

Le groupe qui fera pendant, au centre de l'autre escalier, doit représenter Gounod glorifié par une muse.

Gravissons maintenant l'un des deux escaliers principaux. Une somp-



François Flameng. — Étude pour son plafond

tueuse rampe de bronze, dont le modèle a été exécuté par M. Germain, borde les marches. Nous montons à gauche, du côté de la rue Marivaux. La décoration a été confiée à M. Luc-Olivier Merson. L'œuvre de l'éminent artiste est l'un des plus nobles modèles de peinture décorative que l'art contemporain puisse offrir à la méditation des jeunes artistes.

L'un des panneaux représente la *Musique*. Sur un fond de paysage frais et clair apparaissent les murailles, joliment découpées, d'une ville médiévale. Au premier plan, dans un enclos fleuri et verdoyant, un groupe de ménestrels,

hommes et femmes, sont rangés autour d'une précieuse fontaine surmontée d'un David de bronze muni de sa harpe. Les femmes, vêtues de samits et de cendaux emperlés, coiffées de ces hennins gigantesques que nous décrit Juvénal des Ursins, sont agenouillées sur un caressant tapis de verdure tout émaillé de fleurettes. Derrière elles se rangent des damoiseaux, des pages et



François Flameng. — Étude pour son plafond

des trouvères en cottes de satin et de velours. Nous sommes au temps où la polyphonie vocale commence à fleurir, à l'époque des ducs bourguignons, dans ce milieu franco-flamand si fécond en musiciens remarquables. La répétition chorale des ménestrels a lieu en plein air. Le maître de musique — quelque diminutif de Josquin des Près enveloppé de la vaste houppelande du magister — lève l'archet de sa viole. Et voici que la figure de sainte Cécile apparaît soudain parmi les musiciens et mêle le charme de son irréalité mystique à cette évocation adorable d'une des plus passionnantes périodes de l'art. La



François Flameng. — Plafond de l'escalier d'honneur
Côté de la rue Favart.



A. Maignan. — Panneau du grand foyer

matité voulue des teintes, l'accord établi entre le spiritualisme général de l'œuvre et la vérité concrète des types, la discrétion du détail archéologique, font ressembler ce remarquable panneau à quelque tableau de Van Eyck ou de Memling, agrandi aux proportions de la fresque — il y flotte comme un souvenir du *Mariage mystique de sainte Catherine* — ou à quelque adorable miniature du xv[e] siècle, traitée en vaste composition décorative par le plus habile des peintres.

L'autre panneau nous transporte dans une atmosphère grecque. Il symbolise la *Poésie*. C'est à la lisière d'un bois profond et recueilli. L'Inspiration passe derrière l'Aède et fait vibrer à ses oreilles les accords de sa lyre. Eros, éternel médiateur entre l'Inspiration et l'Art, se tient près de ce groupe. A droite, une Source — délicieuse figure nue traitée en raccourci — voit se pencher vers elle un Faune, personnifiant le Désir qui éveille en nous toutes les émotions. L'immortelle et sereine harmonie du lyrisme hellénique se prolonge dans ce noble poème pictural. Enfin, dans un plafond triomphal, les trois filles de la Musique et de la Poésie : la *Chanson*, souriante dans ses étoffes roses, l'*Élégie*, drapée de voiles mauves, et l'*Hymne*, tenant un glaive à la main, se détachent en sveltes silhouettes sur le bleu du ciel, tandis que de petits génies, symboles vivants



A. Maignan. — Panneau central du grand foyer

de l'inspiration individuelle, observent le libre vol des muses vers les horizons infinis.

Cet escalier d'honneur nous conduit dans un avant-foyer, communiquant d'une part avec les couloirs des premières loges, de l'autre avec le grand foyer, par trois baies aux magnifiques chambranles de brèche violette. L'avant-foyer est orné de peintures dont la partie ornementale a été exécutée par M. Guifard et les figures décoratives par M. Joseph Blanc. Elles représentent — dans de fines arcades auxquelles s'accrochent des guirlandes de fleurs, des trophées musicaux, des masques, des instruments — la *Musique* tenant un violon à la main, la *Danse* agitant des écharpes, la *Tragédie* étendant un bras courroucé, le *Chant* entouré d'anges jouant de la lyre et du luth. Dans les trois coupolettes du plafond, brillent des mosaïques de verre, aux couleurs pimpantes. Le thème en est simple : des églantines s'épanouissent sur un ciel bleu, autour d'une étoile centrale dont les rayons dorés jettent de légères étincelles.

Avant de pénétrer dans le grand foyer, descendons quelques marches de l'escalier d'honneur — côté Favart — pour mieux apercevoir les décorations de M. Flameng, formant pendant avec celles de M. Luc-Olivier Merson. Leurs tonalités claires attirent du reste de loin l'attention. L'un des panneaux est



A. Maignan. — Étude pour son panneau central du grand foyer

intitulé la *Tragédie*. Sophocle fait répéter sur la terrasse de sa demeure une des scènes d'*Œdipe à Colone*. Le vieux poète — il avait alors plus de quatre-vingts ans — est assis à gauche, à l'entrée d'un élégant péristyle polychrome; à ses côtés, les interprètes de son drame ainsi que l'aulète et le citharète de la troupe, sont groupés devant une balustrade de marbre. Les uns sont vêtus de longues robes orientales, les autres ont les membres presque nus. Tous ont ce visage insexuel des acteurs grecs, ces formes efféminées que l'on peut observer dans les groupes de Tanagra et les peintures de vases

représentant les artistes, coryphées, mimes et choreutes du théâtre antique. En face de Sophocle, le protagoniste qui joue Œdipe souligne sa déclamation d'une callisthénie presque dansante. Il est aveugle, — ce qui est évidemment une petite tricherie du peintre pour mieux faire comprendre son sujet au public. — Dans le fond, les édifices d'Athènes enlèvent leurs décrochements majestueux sur un ciel limpide et azuré. Le Parthénon, l'Erechtéion, les Propylées, la Minerve, dressée comme une gardienne tutélaire, surgissent derrière l'Ennéapyle, tels qu'ils existaient à la fin du v[e] siècle avant notre ère, reconstitués dans la richesse de leurs détails architectoniques, rehaussés de leurs brillantes couleurs d'autrefois. Enfin, entre la demeure de Sophocle et l'enceinte de la ville, s'étale la montagne où se place à gauche le théâtre de Dionysos, flanqué de ses deux petits temples.



A. Maignan. — Étude pour son panneau central du grand foyer

On se demandera peut-être pourquoi cette scène de théâtre antique et ce luxe d'archéologie grecque dans la demeure aimable de la comédie musicale ! Le programme primitif de la décoration picturale ne comprenait point en effet cette composition. M. Bernier, pour créer un accord intime entre toutes les parties constitutives de son œuvre, n'avait demandé aux artistes que des épisodes de notre histoire lyrique. Les spectateurs auraient eu sous les yeux des tableaux scéniques du moyen âge, de la Renaissance, du xviii[e] siècle et des temps modernes. En réalité, la *Tragédie* de M. Flameng ne rompt nullement l'unité de ce plan. La forme lyrique des tragédies grecques ressemblait fort, par l'alternance du texte parlé et des strophes chantées, à la structure traditionnelle

de nos plus célèbres opéras-comiques. La « facture » d'Eschyle et de Sophocle est comparable à ce point de vue à celle d'Hérold et de Boïeldieu. Dans une histoire « plastique » de l'opéra-comique, cette page des origines se justifie donc amplement.

L'autre panneau nous transporte sur une scène moderne. L'artiste, ayant à interpréter la *Danse*, nous a montré un ballet de notre époque. On a souvent



A. Maignan. — Étude pour son panneau central du grand foyer

constaté, en effet, sans songer à en tirer parti, combien certains ensembles chorégraphiques sont d'une jolie note décorative. Les lumières sont fines, les oppositions douces, les rythmes linéaires très caractérisés. M. Flameng a voulu traduire cette impression. Son groupe de ballerines en jupes de gaze encadre une scène galante interprétée par les personnages de l'ancienne comédie italienne. Au fond, derrière la ligne onduleuse des montagnes, le soleil se couche et projette des lueurs d'or sur les harmonies mauves du tableau. Quant au plafond, il pourrait porter comme légende : *Castigat*



Lombard. — Figure du plafond du grand foyer

ridendo mores. La Vérité sortant de son puits et la Comédie, armée d'un fouet, font fuir les vices. Peinture morale, et que les bonnes gens viendront méditer.

Nous allons pénétrer à présent dans le grand foyer. M. Bernier n'en a point fait un salon surchargé de dorures, de lourdes appliques de marbre, de boiseries sculptées, de cristaux éternellement triangulaires. Les encadrements des grandes baies restent d'une composition sobre dans l'opulence de leur marbre violet et de leurs sévères reliefs de bronze, et l'ornementation de MM. Lombard — l'auteur des quatre figures placées dans les tympans du plafond — Hamel et Pesné est d'une élégance (ce mot revient souvent mais je n'en trouve pas de plus juste, très variée et pourtant très simple. M. Bernier, malgré son désir, n'a pu confier à un seul artiste la décoration picturale de ce grand foyer; le travail était trop considérable pour qu'un seul peintre l'achevât à temps.

M. Gervex a exécuté les grands panneaux ou dessus de porte qui, aux deux extrémités, surmontent des figures assises, sculptées par M. Gasq. D'une part il nous fait assister au *Ballet de la Reine* — sorte d'opéra entremêlé de danses, composé par Bonjoyeux — que l'on interpréta pour la première fois au Louvre devant Henri III et Catherine de Médicis, dans la salle devenue depuis la salle des Cariatides. Au fond s'élève une tribune où sont placés des musiciens florentins. Des seigneurs et de jeunes femmes exécutent dans le centre de la scène l'une des figures de la pavane. D'un côté, les nobles dames, aux grandes jupes évasées comme des cloches (grâce à la *vertugale* récemment mise à la mode), d'antiques douairières, aux têtes rigides engoncées dans d'énormes fraises ou collerettes. En face, le roi et ses seigneurs. Veut-on avoir une idée du luxe qui régnait à cette époque? Qu'on relise la description que l'Estoile nous a laissée des noces du duc de Joyeuse : « On ne vit oncques prodigalité pareille... La toile d'or et d'argent, les accoustrements des pages et laquais, le velours et la broderie d'or et d'argent n'y furent non plus épargnés que si on les eût donnés pour l'amour de Dieu. » On peut juger d'après ces lignes quel luxueux et piquant tableau M. Gervex avait à évoquer.

Le second dessus de porte représente la fameuse *Foire Saint-Laurent*, qui fut, on le sait, le berceau de l'opéra-comique français. L'un des théâtres — sans doute celui de Nicolet — que M. Gervex a pu reconstituer d'après une gravure de 1750 s'élève à droite. Colombine, Arlequin et Pierrot font la parade, suivant la coutume. La foule s'amasse : seigneurs, grisettes, bourgeois, enfants, se pressent devant les tréteaux. Un carrosse s'arrête à gauche;



une « coquette » en descend, accompagnée de son protecteur, quelque fermier général en habit à fleurs brodées. Un petit abbé qui passe par là se retourne vivement pour reconnaître la Manon, dont il est peut-être le des Grieux. Une rue pittoresque, où s'alignent les façades de bois et les maisons à pignons pointus, serpente au milieu du tableau et monte jusqu'à l'église Saint-Laurent. Qui pourrait s'imaginer que ce coin de Paris si coloré et si vivant, dont M. Gervex a ressuscité avec une singulière pénétration d'archéologue poète la physionomie moitié foraine moitié artistique, où l'on courait pour voir interpréter *Endymion*, les *Eaux de Merlin* — ces vénérables ancêtres de la *Dame blanche* — est devenu aujourd'hui le prosaïque et vulgaire boulevard Magenta ?

Le plafond, le mur parallèle à la façade et les trumeaux entre les arcades du balcon sont décorés par les peintures de M. Albert Maignan. On pouvait attendre du glorificateur de Carpeaux une œuvre où domineraient le souci du style décoratif et la préoccupation de l'idée poétique. Ce double espoir ne sera pas déçu.

Dans un vaste poème plastique, M. Maignan a montré à quelles sources originales notre opéra-comique est allé puiser ses charmantes inspirations, comment il a trouvé cette expression si gracieuse et si personnelle sous le ciel de France, pourquoi il a pu traduire, sous une forme en apparence étroite, les nuances les plus variées du lyrisme humain. Pour arriver à concrétiser ce large programme, l'artiste n'a voulu s'en tenir ni à la réalité plastique ni à la fantaisie pure. Il a mêlé les deux éléments en cherchant avant tout à fixer sa conception sous l'aspect le plus proprement décoratif.

Regardons d'abord, en face des fenêtres, le grand panneau large de treize mètres, pénétré par les trois portes donnant sur l'avant-foyer. Au premier plan, deux groupes principaux : une dispute d'amoureux, près d'une fontaine où la cruche est abandonnée au fil de l'eau, — en face un Léandre qui baise la main d'une Isabelle rieuse et peu farouche. Près du premier groupe, sur un philactère la phrase des *Noces de Jeannette* :

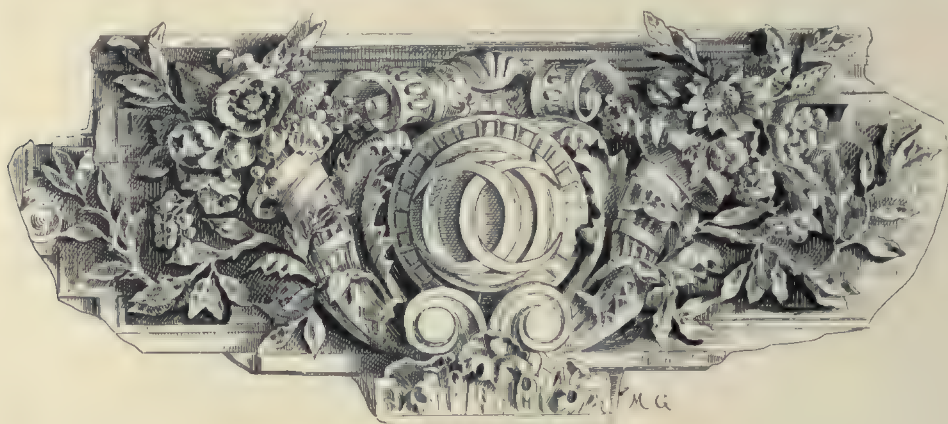
Ma pauvre âme est pleine
D'un mortel souci,
C'était bien la peine
De l'aimer ainsi.

Près de l'autre groupe, la phrase de *Zampa :*

Il faut céder à mes lois, et comment s'en défendre ?

Ces idylles villageoises et ces menus marivaudages, l'opéra-comique les a en effet délicieusement interprétés. Nous sommes ici à la source même de son génie.

Quittons ces âmes simples que les compositeurs français ont si bien chantées. Délaissons la terre et cherchons dans une première zone de nuages, à quelles muses les maîtres ont fait appel pour réaliser leur rêve. Voici un



Motif central de l'encadrement des portes du foyer

génie qui joue du violon, un autre du théorbe ; au centre, deux femmes vêtues l'une de rose, l'autre d'une riche étoffe verte, symbolisent le chant lyrique et la romance. Dans le feuillage d'un érable blanc une nouvelle figure vole en agitant des cymbales : c'est l'*Allegro* qui termine par sa danse mouvementée la série des autres personnages célestes représentant l'*Andante* et l'*Adagio.* La théorie des figures allégoriques plane au-dessus de Paris, entrevu dans la brume, le Paris réel où s'aperçoit même la silhouette de la « Tour », le Paris vivant et fiévreux qui, après avoir été le berceau de l'opéra-comique, devrait bien rester pour lui un sûr asile.

Dans l'un des panneaux entre les fenêtres, M. Maignan a représenté un paysage de montagnes. Un jeune flûtiste y joue la cavatine fameuse du *Chalet :* « Vallons de l'Helvétie », ainsi que l'indique une banderole. L'autre

panneau nous montre un génie portant des armes. Sur une large portée, la phrase de la *Dame Blanche :*

Ah quel plaisir d'être soldat !...

A présent, tournons les yeux vers le plafond. Ici nous pénétrons dans l'inconnu, nous allons vers la puissance qui guide notre inspiration, à la



R. Collin. — L'Inspiration
Salon du côté de la rue de Marivaux.

cause même de l'art. En musique, le son et le rythme restent les facteurs éternels de la réalisation artistique. M. Maignan a représenté le premier d'une façon fort originale. Une farandole de figures s'échappe d'une portée formée de cordes de soie et d'or. Ce sont les sept notes vêtues de mauve changeant; et pour bien indiquer que les mélodies frémissent dans l'air au choc de leurs évolutions rythmiques, l'artiste a fait voltiger dans son ciel des cloches — cloches de la joie, cloches de la douleur, cloches du triomphe — dont la musique carillonnante s'éveille au contact des notes célestes.



E. Toudouze. — La Danse. — La Musique
Salon du côté de la rue Favart.

Enfin, trois autres figures dans des raccourcis violents : un homme portant un étendard rose brodé d'une lyre d'or, une femme jouant du tambour de basque et un jeune homme avec des castagnettes symbolisent le rythme.



E. Toudouze. — Le jeu de Robin et de Marion

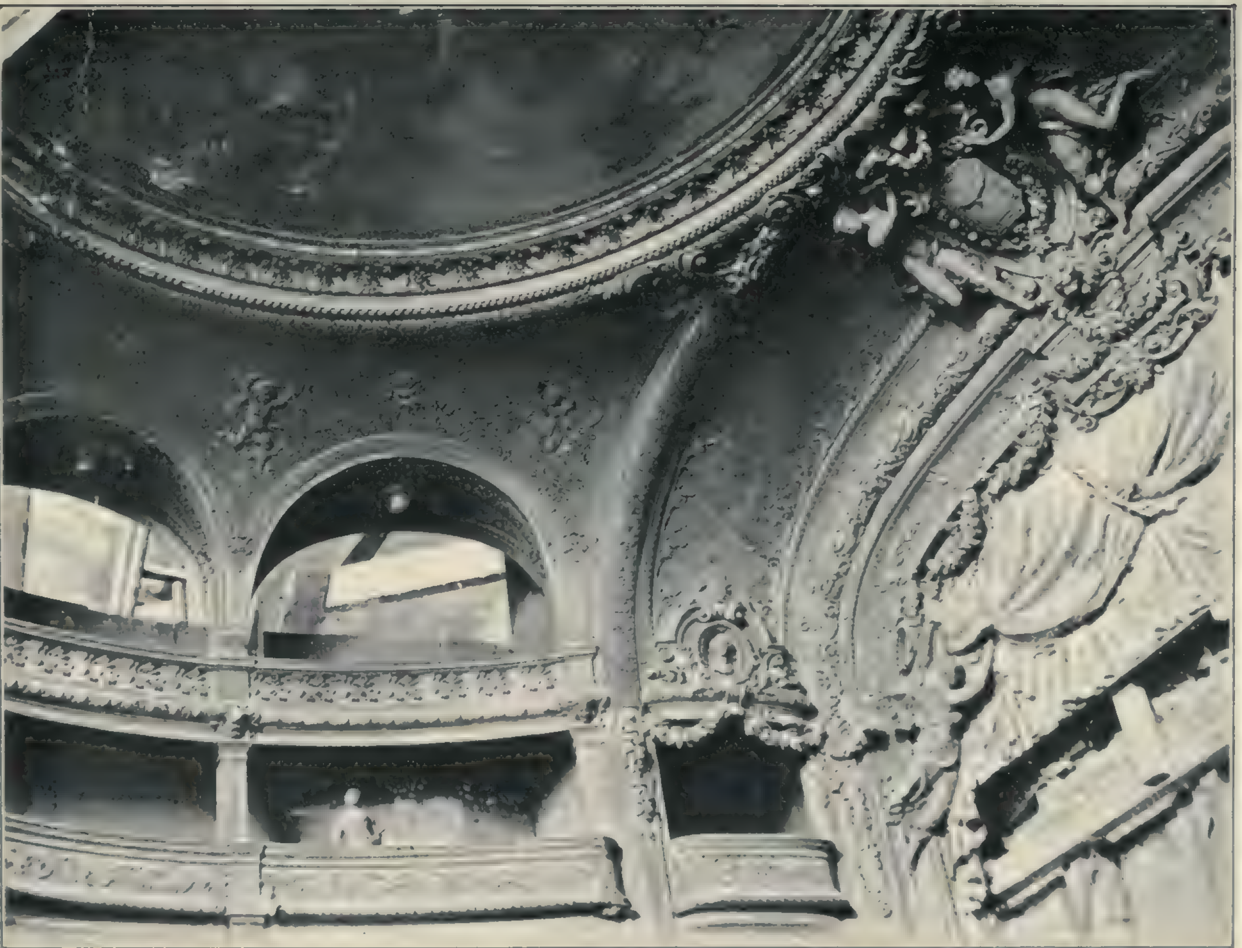
Salon du côté de la rue Favart.

L'ensemble des panneaux et des plafonds est basé sur une gamme gris-perle où se mêlent avec insistance des roses orangés et des lilas changeants, allant du bleu pâle au rose. Quelques pourpres et des verts, tantôt chauds, tantôt sourds et froids, viennent compléter l'harmonie. Le ciel est celui de la fin du jour, verdâtre, avec des nuages rosés sur lesquels courent d'autres nuages froids. La « teinte locale » se maintient ainsi d'une manière remarquable d'un panneau à l'autre. M. Maignan en effet s'est appliqué avant tout à exécuter une composition qui restât « une » comme coloris, comme esprit, comme symbole. Certains détails de son exécution méritent d'être signalés à ce point de vue. Un arbre qui part du grand panneau va se cacher un moment derrière la frise ornementale, et reparaît soudain dans le plafond. On ne cite que de rares exemples de « raccords » de ce genre, encore existent-ils seulement dans les décorations de la Renaissance italienne.

Partout M. Maignan a mis des fleurs, en guirlandes, en gerbes, en bouquets, qui vont du grand panneau aux deux petits et prêtent à toute l'œuvre un cadre singulièrement attrayant et frais.

Un mot encore de l'ornementation sculpturale du grand foyer. L'encadrement du grand mur est orné de médaillons très réussis par M. Bottée. Dans la partie supérieure, six compositeurs : Nicolo, Dalayrac, Philidor, Maillard, Grisar, Guiraud ; à gauche, trois librettistes : Favart, Sedaine, Scribe ; à droite, trois interprètes : Elleviou, Martin et Mme Carvalho. Enfin, une série de six bustes, signés de MM. Injalbert, Lombard, etc., perpétue les traits des plus illustres maîtres du « genre national » : Grétry, Méhul, Boïeldieu, Auber, Monsigny et Ambroise Thomas.

Sous les peintures de M. Gervex s'ouvrent des portes avec fronton sculpté qui donnent accès à de petits salons circulaires garnis de glaces, de banquettes et de panneaux marouflés. La décoration picturale de la rotonde ayant vue sur la rue Marivaux est due à M. Raphaël Collin. Dans la plus grande de ses compositions l'artiste a représenté : *les Harmonies de la Nature inspirant le poète*. On connaît l'ordonnance de cette toile qui a figuré à la dernière exposition de la Société des Artistes français. Le poète, errant dans une forêt propice aux beaux songes, s'est arrêté dans une clairière ; appuyé au tronc d'un arbre séculaire, il a écouté chanter les voix mystérieuses de la Nature, — chants d'oiseaux, bruissement des feuilles, murmure des sources, caresse vague et indéfiniment prolongée qui berce l'oreille humaine dans



UN COIN DE LA SALLE

la solitude troublante des grands bois. Les harmonies ont pris corps, et passent en un vol de figures légères derrière le poète, saisi à leur approche de la passion sacrée de la beauté... Dans un de ses panneaux en hauteur M. Collin a symbolisé l'*Ode :* une jeune femme, les cheveux flottants, le buste nu, la lyre à la main, est tournée vers la haute lisière d'un parc où son chant vient sans doute se répercuter en un frémissant écho. Le pendant personnifie la *Chanson :* une jeune fille dont la toilette blanche se détache finement sur un rideau de saules se dirige vers nous d'un mouvement vif. Au plafond nous voyons *la Vérité animant la fiction.* La déesse se montre à tous sur une sorte d'autel ; la convention théâtrale est incarnée par un duo d'amoureux (*la Comédie*), par trois figures enlacées (*la Danse*), et par un groupe tragique où l'on reconnaît la sombre physionomie du *Remords.* Les différents personnages composent autour de la *Vérité* une sorte de guirlande humaine qui, suivant les lois de la composition plafonnante, déchirent la voûte de leurs gestes tourbillonnants et semblent en quelque sorte l'élargir par la fluidité de leurs couleurs.

Même disposition décorative dans la rotonde donnant sur la rue Favart, confiée au pinceau de M. E. Toudouze. Nouvelle personnification de la *Danse* et de la *Musique* dans les deux panneaux placés verticalement, nouvelle *Glorification de la musique*, dans un plafond où la *Gloire* et la *Renommée* saluent d'un geste solennel l'« *Art du* XIXe *siècle* ». M. Toudouze, pour son panneau principal, a traité avec beaucoup de charme un sujet fort intéressant mais qui n'offrait pas grandes ressources à l'interprétation décorative : *le Jeu de Robin et de Marion.* On voit à juste titre dans cette innocente pastorale du XIIIe siècle, écrite par le trouvère Adam de la Halle — dit le « Bossu d'Arras » bien qu'il n'eût pas la moindre apparence de gibbosité — l'embryon de l'opéra-comique français. M. Toudouze nous fait assister à la représentation du *Jeu de Robin* qui eut lieu à Naples devant Charles d'Anjou, au service de qui Adam de la Halle resta longtemps attaché. Dans un cadre d'architecture on voit se dérouler l'une des scènes du petit ouvrage. Un chevalier essaye d'enlever Marion ; mais il est repoussé par une troupe de bergers amis de Robin. Au premier plan à droite Charles d'Anjou et sa suite ; à gauche le poète, vêtu d'une robe rouge, aux plis dantesques. La mer bleue qui étincelle dans le lointain comme une nappe d'émail, la profusion des fleurs enguirlandant les arcatures, le ciel brillant et un peu sec suffisent à nous

dénoncer le voisinage de Naples. Pour éviter de tomber dans le « tableau d'histoire » et pour bien montrer aussi qu'il ne visait nullement à la reconstitution archéologique — les documents précis font du reste absolument défaut pour cette époque, — M. Toudouze a « stylisé » ses héros et son paysage comme l'eussent fait les tapissiers flamands des xv[e] et xvi[e] siècles, libres interprètes de chefs-d'œuvre merveilleux où ne régnait en aucune façon le souci de l'exactitude historique.



Lombard. — Pendentif de la coupole
Salle.

Il convient à présent, avant d'entrer dans la salle, de faire rapidement le tour des grands couloirs qui circulent à chaque étage et s'éclairent, le jour, par de larges fenêtres s'ouvrant d'un côté sur la rue Marivaux, de l'autre sur la rue Favart. Ces couloirs sont spacieux et l'on n'y éprouve point comme dans les autres théâtres parisiens cette impression d' « écrasement » qui se transforme en réalité douloureuse au moment où l'on reprend son pardessus ou son manteau. Les vestiaires seront facilement accessibles dans le monument de M. Bernier. Le couloir du dernier étage est aussi soigné à ce point de vue que celui du balcon. Le plafond y est même plus élevé ; le sol est pavé des mêmes mosaïques florales ; le vestiaire est disposé d'une manière absolument semblable. Les spectateurs du « paradis » n'ont rien à envier comme confort aux aristocratiques habitués des premières loges. Cette concession à nos tendances égalitaires achève de caractériser l'esprit bien moderne du nouvel Opéra-Comique.

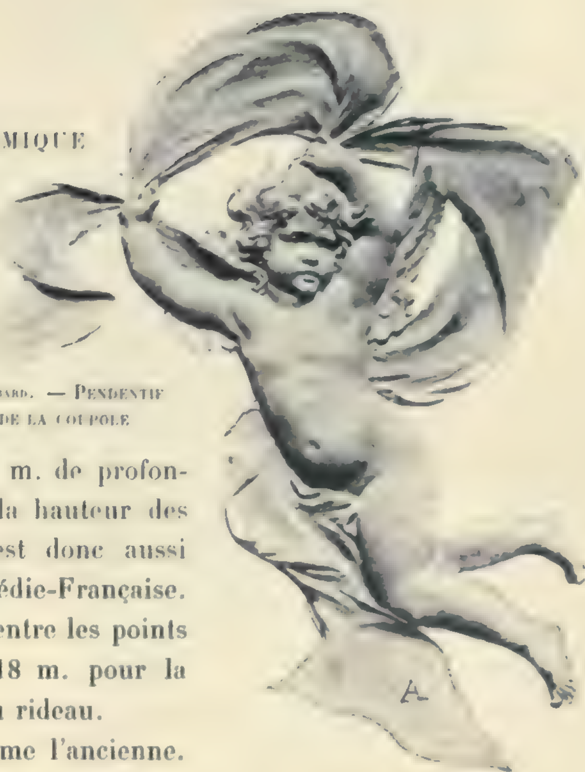
LA SALLE



Lombard. — Pendentif de la coupole

Installons-nous dans notre fauteuil d'orchestre — des fauteuils mobiles, pas trop pressés les uns contre les autres, tels qu'on les souhaitait depuis longtemps — et regardons autour de nous en attendant le lever du rideau. La salle se développe en un ovale élégant dont les heureuses proportions et la décoration généralement sobre, claire et souriante, frappent à première vue. Son élévation est de 17 mètres depuis le plancher des fauteuils d'orchestre jusqu'au centre de la coupole. La tonalité blanche, soulignée de filets d'or, domine depuis la balustrade des baignoires jusqu'aux pendentifs de la coupole où la lumière arrache aux mosaïques d'émail de brillants éclats de gemmes. Le fond rouge des loges, du rideau, les notes sombres du plafond de M. Benjamin-Constant atténuent la monochromie voulue de cette décoration.

De notre place nous pouvons nous rendre un compte exact de la structure et de la disposition de la salle. La coupole mesure 10 mètres de diamètre ; elle est appuyée sur un système d'arcades et de pendentifs extrêmement habile. Devant nous s'ouvre le cadre de la scène, large de 10 mètres ; puis tout autour de la salle nous pouvons compter neuf arcades ou baies curvilignes dont les piliers supportent le poids de la voûte.


LOMBARD. — PENDENTIF DE LA COUPOLE

Ce vaisseau si gracieux mesure 16m,50 de largeur entre les premières loges et 17m,50 de profondeur entre les premières loges et le rideau. L'ancien théâtre ne mesurait que 16m,40 sur 17m,50. Les dimensions du Théâtre-Français sont de 14m,60 de largeur sur 17m,50 de profondeur et celles de l'Odéon de 16m,60 de largeur sur 19 m. de profondeur, toujours en établissant les mesures à la hauteur des premières loges. Le théâtre de M. Bernier est donc aussi large que l'Odéon et aussi profond que la Comédie-Française. Ajoutons pour les spécialistes que la distance entre les points d'appui est de 17m,60 pour la largeur et de 18 m. pour la profondeur — c'est-à-dire du point d'appui au rideau.

La salle contient 1.500 places environ, comme l'ancienne. Un couloir central divise les fauteuils d'orchestre. Au premier étage, derrière les fauteuils de balcon, s'ouvrent vingt-deux premières loges percées de trois couloirs de dégagement, — l'un dans le fond de la salle, les deux autres de chaque côté de la scène. La décoration de cet étage a été, comme on le pense, particulièrement surveillée. La balustrade du balcon se pare de modestes canaux, mais une ronde tout à fait charmante de dix cariatides alternant avec des masques, est placée devant les piliers d'appui et semble soutenir le cercle des secondes loges sur la chaîne délicate de ses bras arrondis. Ces jolis bustes, gainés dans des socles quadrangulaires où monte une tige de houblon sont l'œuvre de M. Coutan. Toutes les figures se tournent vers la scène. Les unes sont donc exécutées de face, les autres de trois quarts ou même tout à fait de profil. L'idée primitive de l'architecte et de l'artiste était de représenter dix héroïnes des principaux opéras-comiques. On s'est aperçu que ce projet était d'une réalisation difficile et que les héroïnes espagnoles et italiennes auraient peut-être tenu une place trop encombrante. Fort heureusement le plan primitif fut abandonné, non par patriotisme, mais tout simplement parce qu'il convenait mieux ne pas donner une signification trop précise à ces éléments si essentiellement architecturaux de la décoration. Quelque chose de l'idée première a subsisté néanmoins dans l'œuvre de M. Coutan. Toutes ces cariatides, offrant si gracieusement la nudité



Lombard. — Pendentif de la coupole

de leurs épaules et de leur jeune poitrine, ont dans les traits et dans le sourire, qui l'esprit malicieux de Rosine, qui la séduction piquante de Manon. Mais la personnification individuelle fait place à l'incarnation symbolique ; voici une figure de la *Danse*, au torse animé et souple ; puis la *Nuit*, portant un hibou sur son casque d'or — sans doute pour faire songer à celle de Michel-Ange — et encore une sorte d'allégorie de la *Chasse*... Un grand nom vient aux lèvres tandis que l'on regarde les créations de M. Coutan : celui de Carpeaux. Et c'est le plus grand éloge que l'on puisse adresser au collaborateur de M. Bernier.

Aux balustrades des secondes loges se dessinent de beaux mascarons reliés par des flots enlacés ; le rebord des troisièmes loges est garni de cartouches enguirlandés; celui des quatrièmes porte une frise de boucliers ou de losanges couronnés. A cet étage six rangs d'amphithéâtre s'élèvent derrière des piliers de chêne. Nous avons eu la curiosité de nous asseoir sur « l'ultime banquette » et nous pouvons affirmer qu'on y verra très bien. — Ramenons notre regard vers les pendentifs de la coupole. Dix anges nus, alternant avec neuf mascarons, traversent de leur vol hardi la mosaïque d'émail. Anges et mascarons sont l'œuvre de M. Lombard, et l'artiste, s'inspirant sans doute des modèles de Donatello, nous a montré, non les chérubins conventionnels que nos décorateurs multiplient avec une affligeante facilité, mais des enfants, tels qu'on les voit dans la réalité et auxquels un mouvement classique et une draperie largement traitée viennent prêter toute la noblesse du style.

L'architecte a supprimé le lustre central. Des poires électriques formeront une couronne de lumière autour de la coupole. Au haut de l'intrados des neuf arcades sont placées également des lampes puissantes. Il va sans dire que la lumière électrique sera partout répandue avec profusion [1].

[1] L'éclairage comporte 2.845 lampes à incandescence dont 1.035 pour l'administration des différents services, les couloirs, vestibules, etc., et 1.810 pour l'éclairage de la salle et de la scène. Un éclairage spécial de secours, comprenant 154 lampes à incandescence, permettra de se guider facilement dans l'édifice au cas où un accident se produirait sur les canalisations extérieures.

Le cadre de la scène ne ressemble nullement à ce que l'on a coutume de voir. Au centre de la grande voussure, touchant à la coupole, deux figures de femmes ailées et drapées du chiton antique soutiennent un écusson. Jusqu'à présent rien de particulier. L'innovation consiste en la transformation du manteau d'arlequin traité en un bas-relief sculptural. Ce n'est plus un « trompe l'œil » en toile peinte que l'on nous montre, mais un vaste morceau de statuaire décorative. Les deux figures volantes qui soulèvent le rideau, ainsi que celles qui entourent l'écusson, sont de M. Marqueste. Toutes quatre sont d'un mouvement superbe et compteront parmi les plus belles inspirations du maître. Il n'y a, d'ailleurs, pas moins de trois rideaux différents : le rideau de fer, le rideau tombant (peint par M. Rubé), et le « rideau wagnérien » s'ouvrant par le milieu. Le dernier est particulièrement digne d'intérêt. C'est une simple toile qui, grâce à l'habileté du décorateur Carpezat, prend à quelques mètres la profondeur et le moelleux de certains tapis d'Orient.



LOMBARD. — PENDENTIF DE LA COUPOLE

Si nous n'avons pas parlé plus tôt de l'orchestre, c'est que, en réalité, il se dissimule presque complètement aux regards des spectateurs. Il est creusé très en contre-bas des fauteuils, et les musiciens seront groupés en grande partie sous le proscenium. Dans le théâtre de Richard Wagner la disposition très particulière de la salle a permis de cacher entièrement les instrumentistes. Il est impossible d'arriver à ce résultat dans nos théâtres, en général très élevés. A partir de certaines places, les deuxièmes loges par exemple, on pourra toujours « plonger » dans l'orchestre, si couvert qu'il soit. On a bien fait, du reste, de ne pas exagérer cette profondeur. Les ouvrages qui seront joués dans la nouvelle salle ne nécessiteront nullement le formidable appareil symphonique des drames de Wagner, et on peut se demander si,



Marqueste. — Figure de l'ouverture de la scène



Marqueste. — Figure de l'ouverture de la scène



Lombard. — Pendentif de la coupole

avec ce système des orchestres couverts, les sonorités instrumentales des œuvres classiques ne seraient pas complètement étouffées.

Nous avons réservé la description du plafond de M. Benjamin-Constant pour les dernières pages, car le sujet même et la conception poétique de l'artiste sont comme la synthèse symbolique des autres parties de la décoration et nous offrent la formule inédite de leur spiritualisme, comme conclusion éloquente à notre visite.

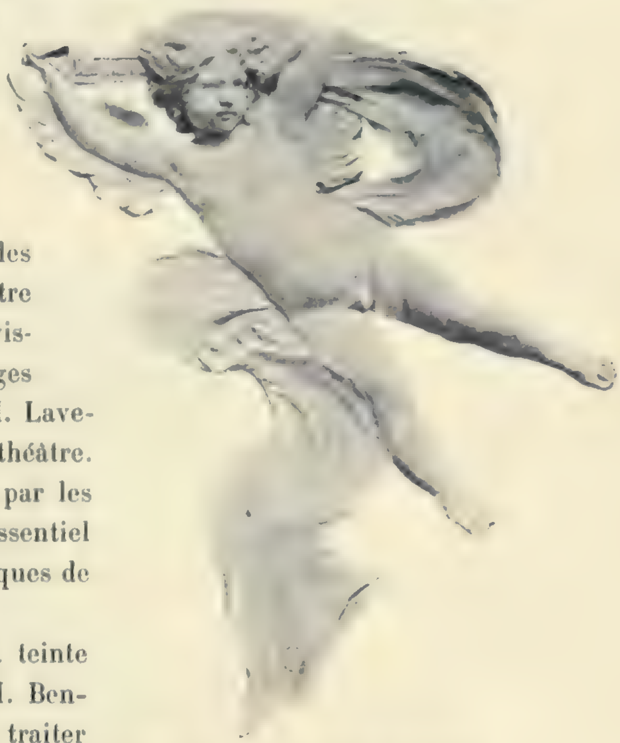
Par l'harmonie prolongée de ses accords, opposés à la monochromie de la salle, par l'originalité de ses rythmes colorés et linéaires qui vont audacieusement à l'encontre des traditions reçues, par la charmante et délicate enveloppe de mystère qui en voile l'allégorie très simple, l'œuvre de M. Benjamin-Constant a tout de suite sollicité notre œil et notre esprit.

Depuis longtemps M. Benjamin-Constant rêvait d'exécuter un plafond qui ne fût pas la voûte classique où des héros nus, modelés comme des figures de tableaux, s'agitent dans un ciel de carton-pierre et peuplent, avec des raccourcis savants, de riches paysages de marbre. On pourrait croire que la théorie de l'artiste est en contradiction avec l'immortel enseignement des maîtres de la Renaissance italienne ; on remarquera au contraire que les figures plafonnantes de Michel-Ange à la Sixtine ne sont pas rassemblées dans un ciel formant voûte, mais se partagent les pendentifs, les voussures, les caissons de la chapelle et composent ainsi une décoration d'ensemble qui ne se rapproche en rien de notre idée moderne du plafond. Tiepolo détermina le premier la formule du « plafond céleste » qui reste dans une certaine mesure une création du xviiie siècle.

M. Benjamin-Constant a voulu à son tour peindre une coupole qui donnât l'illusion d'un ciel. Ayant à exécuter le plafond d'une salle de théâtre, il eut



l'idée, originale à coup sûr, et très logique en même temps, de faire surgir dans des nuages artificiels, tels que les produisent les lumières de la scène, une vision rassemblant autour de l'impassible Gloire, les différentes allégories musicales et les « types » les plus célèbres de notre Opéra-Comique. Il voulut fixer un ravissant cortège d'héroïnes dans des « nuages chimiques », ainsi que les appela M. Lavedan, qui sont la lumière naturelle du théâtre. Ce projet hardi pouvait se défendre par les meilleurs arguments du monde. L'essentiel était de posséder les moyens techniques de le réaliser.



LOMBARD. — PENDENTIF DE LA COUPOLE

D'abord il s'agissait de choisir la teinte locale. La salle étant crème et or, M. Benjamin-Constant ne pouvait songer à traiter le plafond avec des colorations blanchâtres. L'artiste choisit donc comme note dominante le bleu turquoise, adouci par des lueurs de saphir et relevé dans certaines parties par des verts très pâles opposés à de larges taches orangées. L'harmonie des couleurs étant ainsi établie, il fallait calculer le relief des figures. M. Benjamin-Constant n'hésita pas à adopter un modelé très caressant, mais très synthétique, à dessiner des silhouettes très fermes dans l'aspect général, mais d'une imprécision voulue dans les contours. En sorte que, au point de vue de la couleur, son plafond fait songer à un beau camée dans lequel chantent des transparences irisées, et au point de vue graphique et plastique, à quelque vaste bas-relief ciselé par un graveur en médailles.

Il nous a paru intéressant d'analyser la méthode de M. Benjamin-Constant. Elle soulèvera peut-être des critiques chez les traditionalistes à outrance. L'éminent artiste avoue en effet, avec une modestie qui lui fait le plus grand honneur, que sa conception est inspirée par certains essais de nos jeunes décorateurs (ceux de Maurice Denis, peut-être ?...). Il est certain néanmoins

que la maîtrise et l'autorité de M. Benjamin-Constant pouvaient seules imposer ces innovations au grand public.

Le sujet, du reste, dans les préoccupations de l'artiste, paraît être passé au second plan. A droite, les personnages de l'Opéra-Comique actuel se groupent autour de la chaise à porteurs de Manon. On reconnaît Carmen,



LOMBARD. — PENDENTIF DE LA COUPOLE

Mireille, un Lothario titianesque s'appuyant sur Mignon. Viennent à leur suite et se perdant dans le ciel les types plus classiques, parmi lesquels on distingue Basile et la Dame Blanche, note sombre et note pâle piquées sur la trame bleuâtre de la symphonie colorée. Les figures de la Symphonie, du Chant, de la Poésie, apparaissent dans un éblouissement de lumières orangées et roses. La Gloire, enveloppée de rayons argentés, vaporeuse et décevante dans l'incertitude de ses formes, les domine et regarde passer la longue théorie des fictions lyriques... Cette dernière figure est vraiment saisissante et comme réalisation matérielle et comme intention dramatique.

Enfin, du côté opposé à la scène, devant un Hercule au repos, une figure de femme déploie une longue banderole sur laquelle on lit les deux dates 1753-1898 : fondation de l'Opéra-Comique, et construction du nouveau théâtre. Le genre « éminemment national » a donc un siècle et demi d'existence. Puisse la seconde date inscrite sur le philactère de M. Benjamin-Constant



LOMBARD. — PENDENTIF DE LA COUPOLE

marquer pour l'art français le signal d'une rénovation lyrique, le point de départ d'une seconde existence féconde et rayonnante !

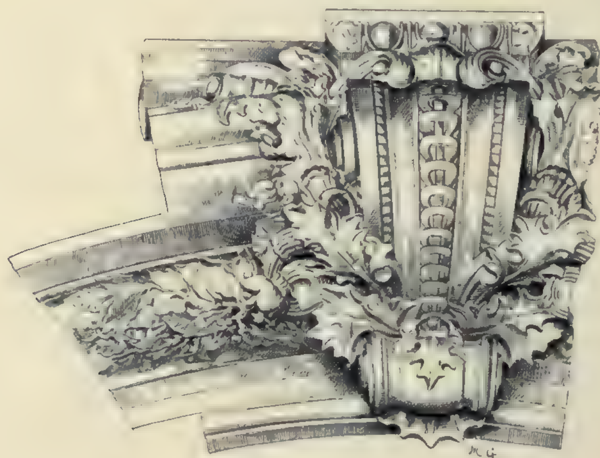
En résumant les nombreux efforts qu'a nécessités la construction du nouvel Opéra-Comique, en pénétrant en quelque sorte dans l'intimité du monument, en suivant dans ses multiples manifestations le travail des collaborateurs de M. Louis Bernier, je n'ai pu m'empêcher de songer constamment au chapitre par lequel Tolstoï commence son dernier livre : *Qu'est-ce que l'Art ?* et où il accuse la civilisation moderne de dépenser le meilleur de ses forces et de ses énergies à la construction, à l'entretien et à la bonne renommée des théâtres. Je me suis demandé, je l'avoue, jusqu'à quel point la réédification de l'Opéra-Comique s'imposait, en ce moment surtout où la musique

dramatique traverse une période de remarquable infécondité. Cette préoccupation — que M. Louis Bernier se rassure — était purement métaphysique. Elle me poursuivait néanmoins comme tout problème que l'on ne parvient pas à résoudre. Mais on sait aussi que Tolstoï considère notre époque comme absolument incapable de produire une œuvre d'art. Pour lui la musique, la poésie, le théâtre, la peinture ne vivent que de formules et d'artifices. Il n'a oublié que l'architecture dans son énumération.

Nous voudrions avoir prouvé que M. Bernier, par l'unité de sa conception, l'heureuse part faite à la tradition nationale et l'intelligente application de toutes les découvertes modernes, a pu réaliser une œuvre d'art et donner tort au pessimisme de Tolstoï. Peu importe dès lors le nombre des hommes employés, l'argent et le temps dépensés ! L'art justifie tout. Quels que soient les moyens mis en œuvre, ils trouvent une ample excuse dans ce fait seul qu'ils ont aidé une fois de plus le génie humain à se manifester dans la toute-puissance de son indivisibilité.

H. FIÉRENS-GEVAERT.

(*A suivre.*)





L'ANATOMIE ET L'ART

APERÇU HISTORIQUE

SUR L'ÉTUDE DE L'ANATOMIE APPLIQUÉE AUX ARTS



'ÉTUDE de la science qui permet à l'artiste de représenter d'une façon exacte les formes du corps humain, les diverses attitudes que celui-ci peut prendre, et les mouvements qui, par leur association, produisent ces dernières, l'étude de l'anatomie plastique en un mot, a passé, comme toutes choses du reste, depuis ses débuts, par des phases diverses. Ces étapes successives l'ont amenée progressivement à être ce qu'il fallait qu'elle fût, au point de vue de la nature et de la valeur des renseignements qu'elle doit fournir à ceux qui cultivent les arts du dessin. Ce sont ces phases et les caractères des travaux anatomiques qui leur correspondent que nous avons, dans la présente étude, l'intention de rechercher. Nous les diviserons en quatre époques dont les marques distinctives sont les suivantes :

Pour la première, absence d'études au moyen des procédés de la dissection, la représentation de la forme humaine étant aidée et guidée surtout

par l'observation du corps humain en action, c'est l'époque antique. Pendant la seconde, les artistes, contribuant à l'organisation des études anatomiques, dissèquent pour leur usage personnel ; leurs relations et leur collaboration avec des médecins inaugurent l'alliance de l'art et de la science. La troisième se distingue des précédentes par l'apparition de traités destinés aux artistes ; mais ces traités n'ont encore que les caractères de livres d'anatomie médicale. Enfin, à la quatrième époque, sont publiés des ouvrages réellement écrits pour les artistes, c'est-à-dire dans lesquels ceux-ci peuvent trouver les renseignements que doit leur fournir l'anatomie plastique, sur les formes, les proportions, les attitudes et les mouvements.



Dessin anatomique de Michel-Ange (British Museum).

I

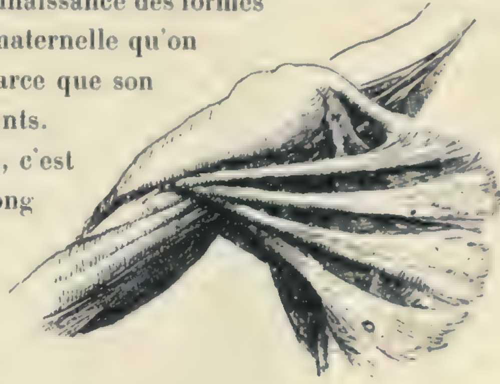
Considérant comme suffisamment démontré ce fait que les anciens n'ont pas disséqué, nous aborderons tout de suite la question qui alors, naturellement, vient à l'esprit : Comment, dans ces conditions, ont-ils pu acquérir une connaissance aussi parfaite des formes humaines ? Notre intention étant surtout de passer en revue un certain nombre d'ouvrages didactiques d'anatomie, nous répondrons à cette question en rappelant simplement que les conditions de milieu, la vie en plein air, la contemplation incessante du nu en action, l'analyse physiologique de l'athlète en mouvement, la plastique vivante du gymnase ont permis aux artistes grecs de connaître ces formes d'une façon pour ainsi dire empirique.

En effet, si l'on suit le développement de l'art grec, on constate qu'il a marché parallèlement avec le perfectionnement des exercices gymnastiques et l'institution des jeux athlétiques. Au début de cet art, les reproductions, d'ordinaire allégoriques, de la forme humaine, se réduisaient à des simulacres

dépourvus de mouvement et de vie et suffisant seulement au sentiment religieux. « Mais la vue de la force et de la beauté, soumises, dans des jeux publics, à des règles qui étaient déjà une forme de l'art, et le spectacle de la plastique vivante des gymnases, inspirèrent le désir d'en fixer les formes fugitives ; l'art naissait en effet à l'époque où la gymnastique atteignait à sa plus haute perfection » (Eug. Guillaume. Art. *Athlète* du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*).

En un mot, et pour résumer cette question relative à la statuaire grecque et à l'absence d'études anatomiques chez les anciens, nous pouvons dire que pour les artistes de l'antiquité la connaissance des formes plastiques était comme une langue maternelle qu'on parle sans avoir paru l'apprendre, parce que son enseignement a été de tous les instants.

La preuve qu'il en est bien ainsi, c'est que, en effet, lorsque, après le long sommeil du moyen âge, les arts se réveillèrent pour une nouvelle vie, mais dans un milieu d'où avaient disparu et le culte de la force et de la beauté athlétique, et les mœurs de la palestre, et tout ce qui faisait l'éducation anatomique pour ainsi dire inconsciente du statuaire, les artistes de la Renaissance n'eurent, pour remplacer cette éducation, d'autre ressource que de s'inspirer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et d'apprendre à les interpréter, grâce à l'étude de l'anatomie.



DESSIN ANATOMIQUE DE LÉONARD DE VINCI
(Manuscrit de la Bibliothèque royale de Windsor).

II

C'est seulement au XIIIe siècle, en Italie, que fut inaugurée l'ère des dissections : en 1230, Frédéric II, empereur d'Allemagne et roi des Deux-Siciles, rendit une ordonnance célèbre, en vertu de laquelle il était défendu d'exercer la médecine sans avoir étudié l'anatomie, au moins pendant un an, sur des

corps humains (*Nisi per annum saltem anatomen humanorum corporum ; — Codex legum antiquior. Lindemb.* Francfort, 1613, in-fol., p. 807 [1]).

Malgré les deux excommunications papales lancées contre l'auteur de cet édit, les dissections furent dès lors régulièrement poursuivies en Italie, et un siècle plus tard, en 1316, Mundini de Luzi [2] (1250-1326) put rédiger le premier traité d'anatomie humaine contenant des descriptions faites sur le cadavre. Cet ouvrage, qui, à l'état de manuscrit recopié par les élèves, était d'abord répandu spécialement à l'Université de Padoue, fut imprimé plus tard un grand nombre de fois, et sa première édition parut à Venise en 1478 (*Anatomia Mundini a capite usque ad pedes*).

Dès lors, les artistes rivalisèrent avec les médecins dans l'ardeur avec laquelle ils se livrèrent aux études de dissection, et on peut dire que tous les peintres et sculpteurs du XV[e] siècle manièrent le scalpel et suivirent des démonstrations faites sur le cadavre, car, outre les notes biographiques très explicites, tous ont laissé parmi leurs dessins des études qui ne permettent aucun doute à cet égard. Alors apparut l'anatomie plastique.

Parmi ces artistes nous citerons simplement Antonio Pollajuolo et Andrea del Verrocchio, afin de nous occuper plus spécialement de Léonard de Vinci dont les manuscrits sont l'expression la plus complète de ses préoccupations anatomiques.

Ceux de ces manuscrits qui sont conservés à Windsor sont des plus probants [3]; d'après leur nature il est évident que Léonard de Vinci a étudié l'anatomie de l'homme et des animaux, surtout seul et réduit à ses propres investigations sur le squelette et sur le sujet disséqué.

Aussi ses études anatomiques dessinées ont-elles bien le caractère de notes

[1] Cité par A. Chéreau (Art. *Anatomie* [histoire], du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, p. 219).

[2] Son vrai nom est Mondino dei Luzzi (dont on a fait Mondini et Mundinus) ; il professait à Bologne.

[3] Depuis longtemps, de nombreuses publications nous ont révélé la profondeur des études anatomiques de Léonard de Vinci ; mais nous ne les connaissions en somme que par des fragments empruntés à la Bibliothèque de Windsor et reproduits notamment dans l'ouvrage de J.-P. Richter, *The Litterary Works of Leonardo da Vinci*, 1883.

M. Sabachnikoff vient d'en entreprendre la publication intégrale et en a fait paraître récemment un premier volume (Feuillets A) qui doit être suivi de toute une série. Ce volume a pour titre : *Les manuscrits de Léonard de Vinci de la bibliothèque royale de Windsor. De l'anatomie.* Feuillets A, publiés par Théodore Sabachnikoff avec traduction en langue française, transcrits et annotés par Giovanni Piumati, précédés d'une étude par Mathias-Duval. Edouard Rouveyre, éditeur. Paris, 1898.

Il est impossible de feuilleter ces manuscrits de Léonard sans être saisi d'une admiration profonde pour la finesse de ses études et l'étendue de ses recherches.

prises au courant des séances de dissection, avec les hésitations inévitables pour le chercheur qui n'est pas guidé par une tradition antérieure, par une nomenclature méthodique. C'est pourquoi la dissection du grand pectoral, par exemple, est faite avec une minutie poussée à l'extrême : non seulement ce muscle est bien circonscrit et ses insertions mises en évidence, mais ses



Portrait de Vésale
(*De Humani corporis fabrica*, 1543).

faisceaux principaux sont séparés les uns des autres, délimités comme autant de muscles distincts. On sent dans cette figure la curiosité bien naturelle d'un scalpel qui, pour la première fois, fouille les secrets de la constitution d'une large masse charnue, cherchant dans cette masse ce qui doit être considéré comme une unité myologique et ce qui n'est qu'une partie composante de cette unité. Nous ne devons pas, en effet, oublier que les nombreuses générations d'anatomistes aux travaux desquels nous devons les nomenclatures si précises dont nous usons aujourd'hui, ne sont pas arrivés du premier coup à cette pré-

cision actuellement classique ; des hésitations longues et nombreuses ont marqué le début de la science ; ce n'est que par la comparaison de dissections multiples, ce n'est qu'en s'aidant de l'étude des modèles vivants pour corriger les excès analytiques du scalpel, qu'on est arrivé à réunir ce qui trop souvent avait été artificiellement séparé, à distinguer ce qui parfois avait été confondu.

Michel-Ange, dont le nom seul semble évoquer à nos yeux ces musculatures puissantes qu'il a poussées jusqu'à l'ostentation, Michel-Ange s'occupa d'anatomie presque autant que Léonard de Vinci. Il l'étudia d'abord à Florence dans le couvent du Saint-Esprit, dans le but de réunir les documents nécessaires pour sculpter sur bois un grand crucifix.



Planche d'ostéologie
(André Vésale. *De Humani corporis fabrica*, 1543).

Dans ce temps-là, dit Vasari, Michel-Ange sculpta un crucifix en bois pour l'église de Santo-Spirito, dont le prieur lui rendit plusieurs services. Ainsi, dans l'hôpital dépendant de ce couvent, il lui avait fourni un atelier et des cadavres à disséquer, qui lui permirent de commencer des études anatomiques auxquelles il dut dans la suite la perfection de son dessin. »

C'est probablement à cette époque qu'il faut rapporter un dessin de Michel-Ange, conservé à Oxford, et qui nous fait assister à ces premières études anatomiques (voir la figure placée en tête du présent article). Elles se faisaient sans doute dans un caveau ou tout autre lieu retiré et obscur ; on y voit, en effet, que l'étude s'y fait à la lumière d'une chandelle, posée sur le corps même du sujet; des deux travailleurs représentés, l'un se livre à des mensurations sur le cadavre, l'autre dessine.

Nous reproduisons l'un des dessins anatomiques de Michel-Ange ; parmi ces études d'une si admirable puissance, certaines attirent particulièrement l'attention et présentent le plus grand intérêt, car elles montrent les préoccupations de l'artiste à propos de chaque saillie musculaire, qu'il note d'un

signe spécial, afin d'établir une concordance entre ce que donne l'analyse du modèle vivant et celle de l'écorché.

Raphaël nous a également laissé de nombreuses preuves de ses études anatomiques, par des dessins qui se trouvent : en France, au musée de Lille; à Vienne (collection de l'archiduc Charles); en Italie, à l'académie de Venise (*Sala delle Sedute*).



PLANCHE DE MYOLOGIE

(André Vésale. *De Humani corporis fabrica*, 1543).

Ne pouvant dans ces quelques pages passer en revue les travaux anatomiques exécutés, au point de vue d'un usage personnel, par tous les maîtres de la Renaissance, nous jetterons maintenant un coup d'œil sur les rapports d'amitié que certains de ces maîtres eurent avec des médecins et sur leur collaboration avec ceux-ci. En effet, des noms d'artistes célèbres furent associés à ceux d'anatomistes éminents : le nom de Léonard de Vinci à celui d'Antonio della Torre, le nom de Michel-Ange à celui de Colombo, le nom de Rosso à celui de Charles Estienne, le nom de Benvenuto Cellini à ceux de Vidus Vidius et de Bérenger de Carpi. De cette intimité, il résulte que chacun de ces artistes fut ainsi à même de puiser directement sur le cadavre les enseignements d'une anatomie plastique que chacun était obligé de créer pour ainsi dire pour ses besoins, puisque alors n'existaient encore ni de traités de ce genre, ni même de guides imprimés pour faciliter les recherches.

Cette union intime entre les anatomistes et les artistes, l'histoire l'a per-

sonnifiée d'une manière un peu légendaire, et qu'il sera bon de rectifier, dans André Vésale et Titien, à propos des superbes planches tracées d'une main ferme et même volontaire, qui accompagnent l'ouvrage publié en 1543 par cet anatomiste sous le titre de : *De Humani corporis fabrica Libri septem.*

En effet, dans la première édition de son œuvre, publiée à Venise en 1538, sous la forme de six planches détachées, devenues d'une rareté extrême, Vésale déclare que ces dessins sont du peintre Joannes Stephan von Calcar. Jean Calcar était élève du Titien. Ce n'est que plus tard, dans des réimpressions faites en France et en Allemagne, que les éditeurs, sans doute pour donner plus de relief à l'ouvrage, firent apparaître le nom du Titien dans le titre même du volume ; ce fut ainsi que s'établit la tradition qui attribuait au Titien les dessins anatomiques de l'ouvrage d'André Vésale, et on n'eut garde de renoncer à cette tradition dans les diverses éditions des plus belles planches de cet ouvrage, publiées, plus tard, sans texte et destinées spécialement à l'usage des artistes.

Ces figures furent copiées, dans nombre de traités destinés non seulement aux artistes mais encore aux médecins. A chaque instant on les retrouve, plus ou moins bien reproduites; à toutes les époques, jusqu'au commencement du XIXe siècle même, on les voit utilisées. Ce n'est qu'au milieu du XVIIIe siècle que l'on rencontre l'ouvrage d'un autre auteur, Albinus, dont les planches ont également servi, avec succès, d'une façon quelquefois inavouée, à l'illustration d'ouvrages ayant rapport à l'anatomie humaine.

MATHIAS-DUVAL ET ÉDOUARD CUYER.

(La fin prochainement.)



UN CHEF-D'ŒUVRE
DANS LA COLLECTION THIERS



UI, un chef-d'œuvre en son genre. Chef-d'œuvre d'art mineur, s'il peut être question d'*art mineur* là où le style apparait, là où le don d'évoquer se manifeste clairement... Notre Jehan Foucquet n'a-t-il pas su faire grand en enluminant un livre d'heures, tout comme s'il eût eu devant lui, pour le peindre « à fresque », le mur d'un Campo Santo?

Ce chef-d'œuvre, cette chose d'un charme presque ailé, d'une invention expressive et persuasive, d'une exécution raffinée, vous la trouverez, emprisonnée dans une vitrine, un peu dépaysée sans doute, tout auprès d'un notable collier de perles. L'étalage de la coûteuse parure semble intimider, par son luxe bourgeois, les grâces discrètes de l'aristocratique image.

C'est un de ces portraits-miniatures dont nos pères ont raffolé depuis la Renaissance. Nos artistes d'il y a un siècle y ont excellé, en même temps qu'ils atteignaient dans le portrait-pastel à une maîtrise jusqu'alors inconnue.

Notre double portrait, justement, doit dater de la fin du règne de Louis XVI. C'est le moment où Vestier a la vogue, où Mme Vigée-Lebrun va l'avoir, où l'influence d'outre-Manche va communiquer parfois, à certaines de leurs figures, quelque chose de plus moelleux, de plus vaporeux.

Vous voyez passer là deux jeunes femmes, presque deux jeunes filles. Leurs

traits, leur complexion, leur caractère, sans doute, sont différents. Leur mise, leurs goûts, leur allure, sont pareils : ils font une harmonie exquise; ils révèlent toute une intimité.

Sont-ce deux sœurs, ainsi que prononce avec assurance le catalogue de M. Charles Blanc? Ne seraient-ce pas, aussi bien, deux cousines? Ou, tout simplement, deux amies, deux anciennes compagnes de jeux et d'études, qui se sont retrouvées dans le monde, qui ont renoué les liens d'autrefois?

Quoi qu'il en soit, ce sont bien deux âmes sœurs... Mais vers quel nid de verdure s'envolent-elles ainsi, les deux oiselles effarouchées? Et de quelle cage d'or échappées?... Ne fuient-elles pas l'étiquette, les vains propos, l'éclat de salons trop brillants, comme plus jeunes elles quittaient pour le ciel bleu, aux heures de loisir, les voûtes trop grises du couvent? N'est-ce pas ainsi qu'on se figure Marie-Antoinette et la princesse de Lamballe, gagnant à la dérobée, comme deux écolières tremblant d'être surprises, quelque coin de parc, quelque banc moussu, sous quelque ombrage de Trianon?

Celle qui semble l'aînée, la plus proche de vous, une blonde sérieuse, a de la reine de France le nez un peu busqué, avec une tendance, aussi, à l'aimable embonpoint viennois. L'autre, d'apparence plus jeune, d'un blond moins cendré, plus châtain, a le nez moins royal, un rien relevé, et l'air plus romanesque.

Elles esquissent le geste de s'entrelacer; mais à peine leurs bras nus s'effleurent-ils, tant elles se hâtent, vives et légères... Quelle soif de grand air les aiguillonne! Tant de choses à se dire! Et quels jolis murmures de confidences vont s'envelopper, le troublant à peine, du mystère embaumé des tilleuls, comme leurs délicates personnes se voilent de ces tissus fins, mousselines, gazes lilas et gris perle, soies bleu pâle, émanations d'elles-mêmes plus encore que vêtements.

Et nous voudrions, sinon les arrêter au passage, du moins les accompagner, saisir quelque chose de ces chuchotements, de ces aveux peut-être. Nous sommes ainsi faits : il ne nous suffit pas de goûter la beauté pure. La fatale curiosité naît bientôt, toutes les curiosités. Et toujours se vérifie le caractère éternel du mythe : Psyché perd Eros; Elsa éloigne Lohengrin. L'étreinte est un leurre, quand elle n'est pas un sacrilège.

Nous désirons pénétrer dans le secret de ces deux existences jumelles.

Roman? Idylle? Elégie?... Nous voudrions savoir, là où il ne faudrait qu'admirer... Que nous importe cependant? Et pourquoi nous exposer au risque de quelque désillusion? Un intérêt s'est éveillé, que nous nous persuadions tendre et « désintéressé », alors que c'est nous-mêmes, toujours, que nous cherchions en d'autres. Sachons résister à ce penchant inévitable et mesquin. Ne substituons pas trop vite le fait divers au poème, l'anecdote au symbole. Oublions-nous. Devant la révélation d'un ordre de choses qui nous dégage de notre pauvre « moi », contemplons sans arrière-pensée. Recueillons en silence, pour notre réconfort ou notre enivrement, ces gouttes de poésie [1].

Si nous laissons de côté la réalité historique des personnes, sur lesquelles d'ailleurs nulle lumière ne semble devoir nous parvenir, il faut bien toucher quelques mots de questions telles que la provenance de l'objet, ou la paternité de l'œuvre.

Comment ce bijou de prix et de race vint-il en la possession de l'homme politique pour qui Gustave Flaubert fut si dur? Fut-ce un don? Un souvenir?... Un achat? A la vente Saint en 1846? Ou à la vente Daugny en 1858?... Le catalogue volumineux de M. Charles Blanc est muet sur cette première question, et sur ces divers points. Seuls, peut-être, les héritiers ou d'anciens amis de l'historien défunt pourraient encore nous apporter ce supplément d'information.

En revanche, le catalogue déjà cité met un nom d'auteur sur l'œuvre exquise (qui porte, trop apparent, le numéro 1463). Il en fait honneur au Suédois Pierre-Adolphe Hall, le « Van Dyck de la miniature », ainsi qu'on l'appela de son temps avec l'emphase à la mode, quelque peu excessive ici, nous l'allons voir.

Devons-nous, en effet, accepter cette attribution? Passons dans la salle voisine, la salle des pastels. Là, dans la vitrine centrale, nous trouvons deux miniatures de Hall : l'une signée, représentant le prince de Conti (n° 787), et un portrait-buste de jeune femme (n° 788). L'esprit et l'exécution de ces

[1] Cette poésie, le siècle dernier, le grand siècle selon Michelet, l'a su mieux exprimer par ses peintures que par ses vers, en France tout au moins. Plus que Voltaire, les Watteau, les Fragonard, ne nous transportent-ils pas dans le monde de l'imagination? Rappelez-vous ce *Vœu à l'Amour*, de Fragonard, qui vient de traverser, comme une vision vaporeuse, tout le « déja vu » d'une récente exposition. Et cette fête galante si quintessenciee, qui chatoie parmi des frondaisons de rêve, l'*Escarpolette*, la joie d'une collection incomparable de Paris, où on la peut admirer auprès des Rembrandt et du Ghirlandajo...

œuvres sont d'un tout autre ordre, et ne dépassent pas le niveau moyen. Le portrait de femme est d'un agréable et fin métier, mais le style, mais la vivacité du sentiment, sont inférieurs.

Je serais plus tenté de me ranger à l'opinion de M. Henry Bouchot, qui voit dans notre double portrait une œuvre anglaise. Sans pouvoir actuellement contrôler l'attribution qu'il en fait à Samuel Shelley (1750?-1808), le miniaturiste contemporain de Cosway et de Richard Collins, je trouve bien, dans l'effet d'ensemble, quelque indice à l'appui d'un tel genre d'opinion. Cette recherche du naturel dans le mouvement, de l'abandon dans le geste, ce parfum de beauté subtile, cette expression pensive, un peu grave, des visages, et, pour aller plus loin, ce dessin des mains, un peu « abandonné » lui aussi, tout cela ne démentirait pas une origine britannique.

Je ne l'oublie pas : chez nos voisins, au siècle dernier, un Gainsborough, souvent, a su marier la grâce spirituelle, le goût d'arrangement de notre pays, à la distinction morale et sentimentale du sien.

Je le sais aussi ; sous la double enveloppe des verres qui nous séparent de ce mince feuillet d'ivoire peint, taché de jaune par places, déparé en certains endroits par des négligences, par un lâché et un « brouillé » qui surprennent, il est malaisé de bien démêler la part exacte de l'injure du temps, de l'humidité, du manque de soins.

Et si je retiens, pour l'instant, ce nom de Shelley, c'est surtout parce que nos deux sœurs d'âme, nos deux nobles captives, me rappellent les créatures d'élite — moins touchantes sont les belles héroïnes de Goldsmith ou de Richardson — que laisse entrevoir dans ses vers éthérés l'ami de Byron, Percy Bysshe, le poète mort jeune, dont la douce effigie, contemporaine sans doute des nôtres, emprisonnée, elle aussi, dans une vitrine parmi les objets d'un luxe banal, nous retint longuement au passage, pendant la visite à la Bibliothèque Bodléienne, en la docte cité d'Oxford.

CAMILLE BENOIT.





[illegible]

LES DEUX SŒURS

Miniature de la Collection [illegible]

(Musée du Louvre)

[illegible] l'Art ancien et moderne [illegible]

HORLOGES ET PENDULES



TOUT le monde est d'accord pour reconnaître l'état d'abaissement où depuis cent ans sont tombés les arts industriels ; mais la divergence des opinions est grande quand il s'agit de définir la cause de cette décadence et d'indiquer une orientation au mouvement de réaction qui se dessine de nos jours. Tandis que les critiques envisageant les changements apportés dans nos mœurs par la Révolution cherchent sans la trouver la formule abstraite d'un art correspondant au nouvel état social, les artistes s'attaquent désespérément à la matière, également désireux, à quelque école qu'ils appartiennent, de sortir de l'ornière. Les plus ardents, croyant possible de créer un art nouveau de toutes pièces, s'imposent comme règle unique le dédain absolu des formes anciennes dont ils considèrent l'évolution comme définitivement close ; mais l'attention qu'ils apportent à éviter celles-ci leur en fait sentir indirectement toute la tyrannie, et leurs œuvres aussi bien que leurs personnes portent comme un aveu d'impuissance la trace de cet état de révolte. Partis sans direction, ils risquent d'errer longtemps, et tout au plus verront-ils leurs efforts payés par quelque rencontre heureuse mais sans lendemain.

Pour notre part, nous croyons que le retour au respect des lois de l'harmonie et des principes de la composition, si longtemps méconnus, assurera seul à l'art décoratif le moyen de profiter des éléments de progrès et de renouvellement dont notre siècle est plus prodigue qu'aucun autre ne l'a jamais été.

Ces principes, qui ont régi les arts de tous les pays aux meilleures époques, ne doivent pas être confondus avec les formules étroites si contraires au progrès. L'énoncé de quelques-uns d'entre eux fera comprendre quelle liberté est laissée à l'artiste dans leur application.

L'un des moins discutables, en même temps l'un des plus fréquemment violés, est celui qui veut que la forme générale d'un objet résulte avant tout de sa destination ; principe dont il ressort que l'impression d'art produite par cet objet sera d'autant plus intense que sa destination sera plus clairement exprimée.

Quand on étudie l'histoire des arts, on s'aperçoit vite que tout mouvement de décadence commencé s'est accru en raison de l'abandon de plus en plus constant de ce principe emprunté à la logique la plus élémentaire. Un exemple sera la meilleure preuve à l'appui de notre thèse et nous en ferons le sujet de cette étude.

Entre tous les objets appartenant à la catégorie dont nous nous occupons, il en est un dont l'invention est relativement récente et dont l'histoire, par suite assez courte, pouvant être facilement embrassée, se prête admirablement à une démonstration de ce genre. C'est l'horloge, ou la pendule qui n'en est que la forme la plus moderne.

En dehors de son rôle qu'il serait banal de rappeler, bien qu'on l'ait trop souvent perdu de vue, l'horloge comme tout autre objet a son caractère pour ainsi dire moral qu'il importe de définir.

Seule parmi les pièces dont se compose notre mobilier elle est douée de mouvement, presque de vie ; par cela même elle s'impose à notre attention et semble solliciter une place prépondérante. Sa fonction est d'ordre supérieur. En nous donnant la mesure du temps, elle nous en rappelle le prix, et ses avertissements ou ses promesses en font tour à tour une conseillère attentive, une confidente et une amie.

Tous ces traits devront trouver leur expression dans la composition d'une pendule.

Nous venons de dire que l'impression d'art produite par un objet sera d'autant plus intense que la destination de celui-ci sera plus clairement exprimée. C'est, en effet, l'affirmation bien franche de cette destination qui, dans un ensemble décoratif, distinguera cet objet de ceux qui l'environnent, qui lui donnera sa saveur spéciale, qui lui assurera cet effet, résultant du

contraste, cet imprévu si recherché en art, tout en satisfaisant la raison dont le goût n'est qu'une des manifestations.

Le cadran sera donc l'élément principal de la composition d'une horloge, et toutes les ressources de la décoration devront tendre à diriger le regard du spectateur vers l'indication qu'il cherche. Les dimensions de l'enveloppe extérieure seront calculées de façon à assurer leur libre jeu aux organes du mécanisme. Lés symboles devront plutôt préciser la destination que la faire oublier, mais la plus grande discrétion sera observée dans leur choix. La vulgarité et la préciosité sont les écueils à éviter.

Par suite de leur sens tout conventionnel, les éléments de composition que nous désignons par le terme générique de symboles s'adressent à l'imagination plus encore qu'aux yeux, telle une inscription, et ont une importance décorative spéciale qu'il importe de mesurer, en se souvenant que c'est seulement dans le cerveau du spectateur que s'accomplit la synthèse et que s'établit l'harmonie définitive qui provoquent l'émotion artistique.



Fig. 1.
HORLOGE A GAINE DU XVII[e] SIÈCLE.

En passant en revue les principaux types d'horloges anciens et modernes, nous verrons que les modèles généralement reconnus comme étant les plus parfaits sont ceux qui ont été le plus strictement soumis à ces principes. Nous verrons aussi à quelles aberrations a pu conduire le mépris ou l'ignorance de toute règle.

Les plus anciennes horloges ne nous sont connues que par les descriptions contenues dans les vieilles chroniques. Ces descriptions sont muettes sur leur mécanisme et ne portent que sur le procédé d'indication des heures.

L'une d'elles nous apprend que l'horloge offerte par le calife Haroun al Raschild à Charlemagne était en airain et qu'elle marquait le temps au moyen de cavaliers ouvrant un nombre de portes égal à celui des heures, qu'ils sonnaient en laissant tomber des balles sur un timbre d'or.

D'autres chroniques nous font connaître plusieurs horloges présentant des systèmes d'indication tout aussi compliqués, mais il est probable que les instruments employés pour les usages courants ne devaient avoir rien de commun, quant au mode d'indication, avec ces œuvres exceptionnelles, dont

les auteurs avaient eu surtout pour but de frapper l'imagination, et qu'ils devaient plutôt pécher par excès de simplicité.

C'est un cadran circulaire qu'Henri de Vic employa pour marquer les heures, quand il construisit, sous Charles V, la première horloge du Palais de Justice, et tout porte à croire que cette conception du cadran circulaire résulta tout naturellement de la première application des rouages. Le cadran d'Henri de Vic, ainsi que celui de la cathédrale de Strasbourg et tous ceux de son époque, a été refait postérieurement, et la date des plus anciens cadrans authentiques ne remonte guère au delà de l'an 1500.

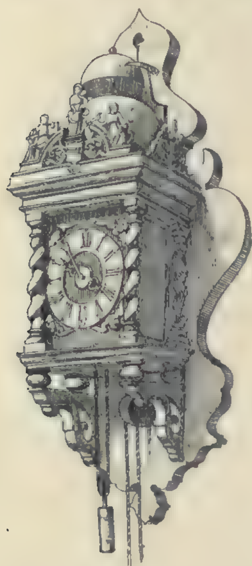


Fig. 2.
Horloge hollandaise, 1700.

Les pièces d'horlogerie de la fin du XVIe siècle sont assez nombreuses. L'Allemagne, la ville de Nuremberg surtout, fournissait alors l'Europe de petites horloges ingénieusement construites dont les musées nous offrent beaucoup de spécimens. Ces horloges étaient mues par un ressort d'acier. Malgré les avantages qu'elles pouvaient présenter, on leur reprochait de manquer de précision, et les horloges à poids, d'invention plus ancienne, leur étaient préférées. De nos jours encore, ces dernières ont conservé une partie de cette faveur, grâce à la simplicité de leur mécanisme et à la facilité de leur entretien.

Les conditions des horloges à poids n'ont presque pas changé depuis le XVIe siècle, et l'adjonction du pendule ne modifia que très peu le caractère général de leur composition, tant que cet accessoire conserva de petites proportions.

Beaucoup d'horloges très ordinaires, datant du XVIIe siècle, montrent à quel degré d'élégance peut atteindre une conception franche et rationnelle (figure 1). Elles consistent généralement en un parallélipipède à claire-voie inscrivant le mouvement et dont les arêtes verticales sont formées de balustres tournés, qui se prolongent pour se terminer en épis à leur extrémité supérieure, tandis que, par le bas, ils font les pieds de l'horloge ; sur une des faces le cadran, tracé sur un large cercle de cuivre, s'étale en la débordant. Le timbre qui surmonte le mouvement est parfois suspendu au point de rencontre de deux arceaux de métal, passant diagonalement d'un angle à l'autre

et dessinant une sorte de coupole assez élégante. Un fronton orné en métal découpé ou fondu et ciselé surmonte le cadran et vient atténuer la sécheresse de la ligne horizontale du cadre, déterminant nettement l'axe de l'ensemble. C'est dans l'étude de ce couronnement que l'ouvrier cherchait le plus à se révéler artiste.

Dans sa composition entraient des motifs empruntés à l'architecture de l'époque. Un coq, emblème de la vigilance, en occupait souvent le centre. Le soleil, qui règle la vie sur la terre, tenait aussi la première place parmi les symboles. Moins naïvement, plus tard, c'est le vieux dieu Chronos armé de sa faux qui symbolise la marche du temps. Souvent, à la place de ces emblèmes, un simple écusson, celui du possesseur de l'horloge. Les frontons de ce genre sont loin d'être toujours des merveilles. Reproduits à un grand nombre d'exemplaires, la fonte en est grossière, la ciselure presque nulle; mais, en dépit de ces défauts, ils conservent un charme dont la source est dans l'harmonie du modèle primitif.

Quand ces horloges n'étaient pas enfermées dans des gaines, leur support se composait d'une tablette portée par deux consoles fixées sur un fond de bois ou de métal. La tablette était percée de trous pour le passage des cordes. Ces supports sont devenus assez rares.

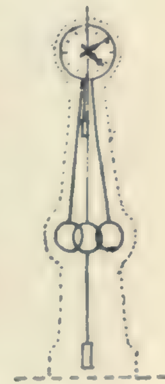


Fig. 3.
SCHÉMA D'UNE HORLOGE A POIDS

L'horloge dont voici un croquis (fig. 2) dérive de cette disposition. Elle est de provenance hollandaise et, bien qu'elle porte la date de 1700, les formes de son architecture sont celles qui étaient en vogue près d'un siècle auparavant. Les anachronismes de cette sorte sont beaucoup plus fréquents qu'on ne le pense, et sont presque une règle pour les ouvrages de certaines provinces reculées où l'introduction des formes nouvelles ne se faisait que par à-coups. Cette horloge est inséparable de son support : le fond de celui-ci, fait d'un bois très épais, est évidé triangulairement, de façon à laisser son libre jeu au balancier, dont l'extrémité se voit par un trou percé entre les deux consoles.

Notons en passant ce point intéressant que presque toujours l'artiste vraiment créateur, cédant à cet instinct puissant et inéluctable qui pousse vers la vie et ses moindres manifestations tout être vivant, fut préoccupé de laisser visible cet organe emblème de vie. Combien ici nous sommes loin des

tendances morbides d'un prétendu art nouveau qui semble ne chercher ses inspirations que dans la mort et dans tout ce qui l'entoure et la prépare.



Fig. 4.
GRANDE HORLOGE DU CHATEAU DE DANGU
XVIIIe siècle.

Nous verrons par la suite à quels motifs gracieux cette sorte de petite fenêtre a servi de prétexte.

Deux timbres à sonnerie superposés couronnent la boîte de l'horloge.

L'ajustement de tous les éléments constitutifs est des plus rationnels ; aucun d'eux n'excède les dimensions que sa fonction exige et qu'une longue pratique a déterminées. Chacune des matières qui concourent à sa construction a son rôle spécial. Le bois peint en noir est la matière dominante ; il forme la charpente de l'ensemble. Le cuivre fondu et doré, réparti par masses bien équilibrées, est réservé à la décoration. Les contours, qui suivent d'aussi près que possible la forme de convenance, sont soigneusement étudiés en vue du rythme de la ligne et de l'harmonie de l'ensemble. Le symbole qui orne le fronton principal, n'a qu'un rapport assez lointain avec la destination, mais sa présence peut à la rigueur s'expliquer : c'est un groupe des trois vertus théologales. Sur les côtés sont les armoiries du possesseur. Les horloges de ce modèle étaient conçues de façon à garantir leur mouvement de la poussière, mais les contrepoids restaient apparents. L'aspect de ces accessoires n'était que faiblement décoratif et leur exposition aux chocs de toutes sortes était une cause de dérangement pour le mécanisme, aussi depuis longtemps avait-on songé à remédier à cet inconvénient et, dès le commencement du XVIIe siècle, on avait eu l'idée d'enfermer les contrepoids dans une gaine étroite formant support. Bien des horloges du

XVIe siècle sont composées d'une boîte assez développée contenant le mécanisme et reposant sur une caisse étroite et longue dont la base est fortement élargie. Cet élargissement n'aurait pas sa raison d'être, si on considérait cette caisse simplement comme une gaine; mais c'est aussi un support dont la qualité essentielle, la stabilité, doit être non seulement assurée, mais encore franchement exprimée.

Toutes les ressources de l'art du meuble, marqueterie, sculpture, applications de bronze, peuvent concourir à l'ornementation de ces boîtes d'horloge.

Pendant tout le cours du XVIIe siècle, elles ne sont guère l'objet d'autres modifications que celles qui résultent de l'évolution des formes d'architecture. Vers le milieu du XVIIe siècle, l'usage des grands balanciers fut une cause de transformation. La gaine dut, non seulement contenir les contrepoids comme par le passé, mais encore être assez vaste pour que ces pendules très allongés et terminés par un disque d'un grand diamètre pussent y osciller librement. Elle affectait souvent une forme enveloppant plus ou moins exactement la figure tracée dans l'espace par le balancier en marche, tel que l'indique le schéma ci-contre (fig. 3).

Les modèles les plus élégants et les plus expressifs sont ceux qui serrent de plus près les contours de cette figure.



Fig. 5.
GRANDE HORLOGE DU CONSERVATOIRE DES ARTS ET MÉTIERS

L'horloge qu'on voit au château de Dangu (fig. 4) est dans ce cas; son auteur n'a eu qu'à suivre la silhouette de notre schéma, en y appliquant les corrections qu'exigeait l'équilibre de la caisse et que lui suggérait son goût propre, et surtout sa parfaite connaissance des lois de

la composition, pour créer un meuble auquel on ne peut reprocher que les défauts communs à toutes les œuvres de son temps : la répétition fatigante des mêmes éléments de décoration et la banalité des symboles.

La gaine de la belle horloge, datant de la même époque, qui figure dans les galeries du Conservatoire des Arts et Métiers (fig. 5), n'exprime peut-être pas sa fonction d'une façon aussi claire, mais elle procède des mêmes données. Dans l'une comme dans l'autre, on observera le soin que leurs auteurs ont pris de remédier au peu de variété de la décoration.



Fig. 6.
HORLOGE DU LOUVRE
Style Louis XVI.

Cette décoration, conforme en cela à une loi du règne végétal dont elle s'inspire, est robuste à la base et s'affine, à mesure qu'elle s'élève, pour s'épanouir en motifs délicats autour du cadran et y retenir le regard.

L'ensemble de ces deux meubles est en bois de noyer et de chêne, recouvert d'une marqueterie de bois précieux très discrète, qui forme un fond chaud et riche laissant aux cuivres toute leur valeur. Ces cuivres redessinent tous les contours et rachètent, par des accents bien marqués, la mollesse qui résulterait de la succession des courbes et contre-courbes qui sont l'essence même de l'art facile du milieu du XVIII[e] siècle. Ces accents divisent, en outre, la hauteur verticale en parties inégales et satisfont ainsi à une des lois de l'harmonie.

Les artistes de l'époque suivante s'étant astreints brusquement à des formes plus sévères ne furent pas toujours aussi heureux dans la composition de ces boîtes d'horloges. Celle qu'on voit au Louvre (fig. 6), bien que mise en mouvement à l'aide de contrepoids, n'indique plus aussi franchement le mécanisme.

Sa gaine est surtout considérée comme support. Les organes intérieurs ne dictent plus la proportion des enveloppes. Cette horloge fait d'ailleurs pendant à un baromètre, et le cadran, élément rendu commun aux deux objets, a seul été considéré dans la composition; les autres ont été sacrifiés.

Toute forme qui aurait indiqué extérieurement la fonction du balancier et des contrepoids eût été un non-sens sur le socle d'un baromètre. Le fait d'indiquer à l'aide d'un cadran circulaire les hauteurs variables d'une colonne

de mercure, ce qui nécessite un mécanisme intermédiaire toujours imparfait dans l'espèce, constituait déjà une infraction fâcheuse aux règles que nous venons de rappeler. On peut dire que c'est par un ensemble de concessions mutuelles que ces deux meubles ont réussi à vivre côte à côte; mais combien leur caractère respectif en a pâti!

Nous voyons, par cet exemple, à quel point il est dangereux de vouloir donner à deux objets de nature différente des formes semblables. Le besoin de symétrie ne saurait jamais excuser de pareils déguisements. Telle que nous l'avons définie, l'horloge n'est pas susceptible d'une répétition à laquelle se prêtent si bien tant d'autres objets, comme une torchère, un vase, un chandelier, une applique, un miroir, etc.



Fig. 7.
Horloge du Conservatoire des Arts et Métiers
Style Louis XVI.

La petite horloge Louis XVI que possède le Conservatoire des arts et métiers est, dans sa simplicité relative, bien supérieure à la fastueuse horloge du Louvre. Tandis que dans cette dernière, la lourdeur du sujet qui entoure le cadran écrase absolument les motifs trop mièvres de la gaine, la sincérité qui a présidé à la composition de l'autre explique l'exquise harmonie du détail (fig. 7). Un motif symbolique la surmonte et en complète la silhouette agréablement. C'est un coq, emblème de la vigilance, perché sur un amas de livres fermés, entremêlés de roses et de lauriers. Il vient à l'idée que c'est appelé par une horloge semblable que le grand Buffon, paré de ses fameuses manchettes de dentelles, s'asseyait devant sa table de travail.

L'histoire des horloges à gaine s'arrête à cette époque. Celles de ce modèle qui continueront à être fabriquées par la suite ne seront que des interprétations plus ou moins fades des types anciens, et encore leur industrie sera-t-elle localisée dans quelques villes de province à l'usage presque exclusif des habitants des campagnes.

Il a fallu près d'un siècle pour que ces meubles, si élégamment décoratifs, reprissent place dans les mobiliers luxueux. Ce qui se fait n'est encore que la reproduction ou le pastiche des vieux modèles, mais il faut espérer que ce programme tentera les artistes désireux de renouveler cet art en faisant œuvre personnelle.

H. LAFFILLÉE.

(*La fin prochainement.*)



LE MOBILIER FRANÇAIS

AU XVIIe ET AU XVIIIe SIÈCLE



VEC une persévérance que rien ne saurait arrêter, M. Émile Molinier poursuit la publication du grand ouvrage (E. Lévy, éditeur) sur les Arts appliqués à l'industrie qu'il eut la volonté d'entreprendre. Le troisième volume a paru, qui traite du Mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles, et l'on peut dire que l'art français en a fourni presque toute la matière ; pour cette longue période sa supériorité s'imposa avec une telle force qu'elle éclipsa toute manifestation d'art qui ait pu tenter de se produire en Europe. Aussi ne retrouvons-nous alors chez nos voisins que des formes que la France avait poussées à leur plus haut point de perfection, et qui ne sont que les pâles reflets des nôtres.

Les objets que l'auteur avait à classer et à présenter pour cette longue période de notre art national étaient particulièrement abondants, et l'auraient été bien plus encore, si par une coupable négligence l'État n'en avait laissé dépérir un très grand nombre. En une longue préface, qui se tourne parfois en une sorte de réquisitoire très motivé, M. Molinier, armé de textes, dresse le déplorable bilan de ce que les divers gouvernements de ce siècle ont fait ou laissé faire contre nos richesses d'art national. Cela est trop juste pour que tous les hommes de bonne volonté n'unissent pas leurs voix à la sienne, et ne réclament pas, s'il en est temps encore, un peu plus de respect pour ce qui est le patrimoine inviolable de la nation, et n'aurait jamais dû être l'usufruit privilégié de quelques-uns.

A vrai dire, les règnes d'Henri IV et de Louis XIII (surtout à son début) ne furent pour l'art français que des époques de transition, où se combattent deux influences, italienne et française, personnifiées par l'architecte Étienne Martellange et le graveur Abraham Bosse ; mais ces deux influences rivales finirent par se combiner en un style bien homogène qui fut celui que toute l'Europe allait bientôt adopter.

S'il est contestable, *historiquement*, ainsi que l'a excellemment démontré M. Henry Lemonnier dans son ouvrage « l'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin », qu'il y ait eu un siècle de Louis XIV, il n'en est pas moins vrai, *artistiquement*, que le grand roi sut sous son règne donner à l'art un développement que ses

prédécesseurs n'auraient osé rêver. Il comprit fort bien que ce qui devait faire la gloire de la France, c'était l'industrie de luxe, à laquelle la manufacture royale des Gobelins allait apporter un si puissant concours, en opérant heureusement alors l'alliance des Arts et de l'Industrie.

Deux artistes italiens, Cucci et Philippe Caffieri, jouent un rôle important dans l'évolution du style décoratif en France dans la deuxième moitié du xviie siècle. Caffieri a surtout sculpté le bois au château de Versailles, mais ce fut aussi un merveilleux ciseleur de bronzes. Toutefois l'artiste qui pendant le règne de Louis XIV appelle et retient toute l'attention, ce fut *Charles Boulle*. Il ne fut pas sans doute l'inventeur de ce système d'ornementation du meuble par la marqueterie de cuivre, d'étain et d'écaille, qui fut vraisemblablement d'origine italienne, mais il en tira le plus puissant parti décoratif, en même temps qu'il fut un étonnant exécutant de bronzes, et sut donner à toutes ses œuvres ce caractère large et grandiose bien particulier à tous les meubles de cette époque. En dehors des œuvres qui peuvent lui être personnellement attribuées, telles que les deux grandes armoires du musée du Louvre, le cabinet de la Chambre du Roi à Versailles, la belle bibliothèque basse du comte de Castellane, l'admirable commode de la bibliothèque Mazarine, dont la tablette est portée par des consoles à têtes de sphinges, ou la série des cabinets dont le Louvre possède quatre très beaux spécimens dans la galerie d'Apollon, André-Charles Boulle avait des fils qui conservèrent son atelier et continuèrent son style.

Si M. Molinier admet qu'il y eut en art un style Louis XIV, bien particulier au règne de ce roi, il fait plus de difficultés pour accepter ces expressions consacrées : « style Louis XV, style Louis XVI » — et de cela il développa les raisons en une conférence qu'il fit pour la Société artistique des Amateurs dans la galerie d'Apollon, au printemps dernier, — car il ne voit pas que le développement de ces deux époques d'art ait correspondu exactement aux limites exactes des règnes de ces deux souverains : on trouve chez Robert de Cotte ce respect de la symétrie qu'avaient eu les dessinateurs du règne de Louis XIV, les meubles conservent encore souvent sous la Régence les formes adoptées ; on y peut remarquer toutefois plus de gracilité, d'allègement, et aussi plus de complication. Citons la console du musée de Poitiers, le bureau de la collection Josse, celui de l'hôtel de ville de Soissons, aujourd'hui au comte de Castellane, et l'admirable bureau du Ministère de la Guerre.

Puis le style *rocaille*, dans l'adoption duquel l'Extrême-Orient nous apporta tant d'éléments bizarres et dissymétriques, s'imposa, mais innova bien plutôt dans la décoration appliquée que dans la forme même du meuble. *Slotz* comme dessinateur, *Meissonnier* comme orfèvre, en furent les grands inspirateurs.

Pour toute cette période d'art, la grande personnalité artistique fut *Ch. Cressent*. Avec lui le style Louis XIV s'affine plus délicatement, s'assouplit en courbes gracieuses ; il emprunte à Claude Gillot, puis à Watteau, dans les figures de bronze qu'il adaptera à ses meubles, un charme tout nouveau. Très classique encore dans le beau médaillier du cabinet des médailles à la Bibliothèque Nationale, il apporta vraiment une fantaisie et un art bien personnels dans la merveilleuse commode de la collection Hamilton, aujourd'hui chez M. le baron Edmond de Rothschild, dans les beaux bureaux du Ministère de la Marine et du Ministère de la Guerre, dans la commode



COFFRE, par André-Charles BOULLE
(Ancienne collection Sellière).

de la collection Richard Wallace, ou dans le cartel si pur de la Cour de cassation.

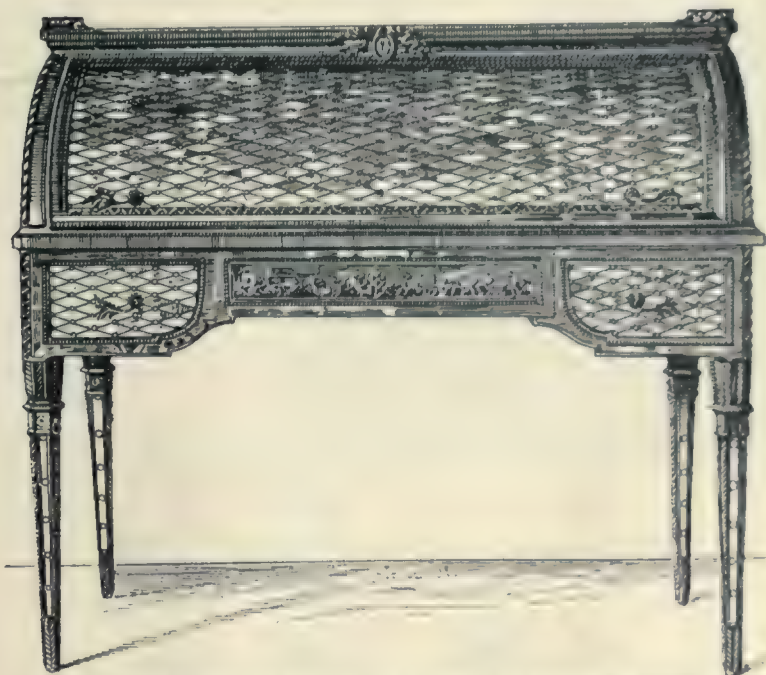
Cette influence des arts de l'Extrême-Orient que nous notions un peu plus haut,



Lustre en bronze, par André-Charles Boulle
(Bibliothèque Mazarine).

se retrouve encore dans les meubles sortis de l'atelier des *Martin*, dont les *vernis* sont les imitations des laques.

Sculpteurs, fondeurs et ciseleurs, les *Caffieri* (Jacques et Philippe II) dominent le règne de Louis XV. Ce furent eux qui ont fourni aux ébénistes les plus beaux morceaux de bronze dont les meubles aient alors été ornés. Ils ne devaient pas tarder à rencontrer des émules en *Jean-François Œben* et *J.-H. Riesener*, dont la collaboration devait un jour produire le chef-d'œuvre du mobilier français au XVIIIe siècle, le grand bureau de Louis XV, qui a trouvé à l'extrémité de la galerie d'Apollon une



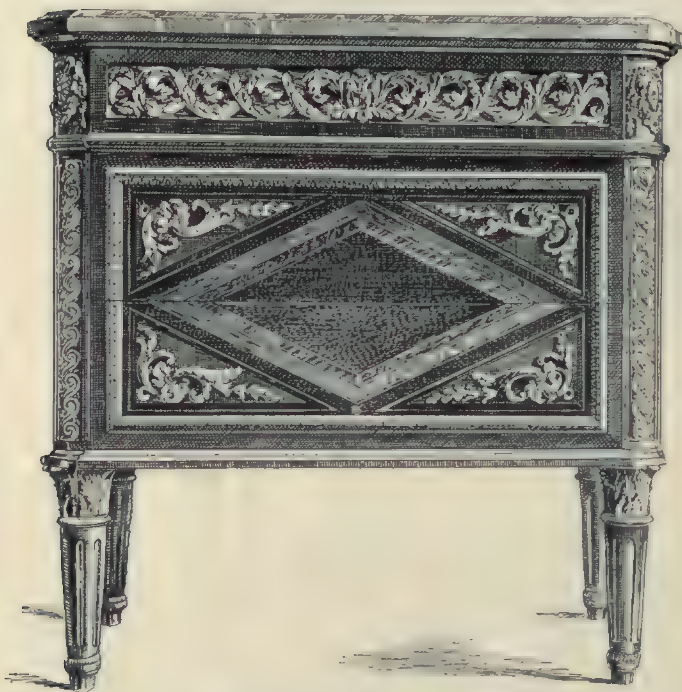
BUREAU DÉCORÉ DE MARQUETERIE DE NACRE DE PERLE, par RIESENER
(Collection de M. le baron Alfred de Rothschild, à Londres).

place qu'on pourrait dire définitive. Une admirable commode que Riesener a signée a pu être recueillie par le musée du Louvre, après être demeurée longtemps dans les appartements du ministère de la guerre. Le petit bureau du baron Alfred de Rothschild décoré de marqueterie de nacre, est aussi une œuvre charmante et bien authentique.

On ne saurait nier l'influence que Mme du Barry exerça par ses commandes sur l'art français à la fin du règne de Louis XV, et à vrai dire, ce que l'on a appelé « le style Louis XVI » ce fut pour elle que les artistes l'inventèrent, ce fut dans la décoration du pavillon de Louveciennes qu'on en trouve la plus parfaite expression. Son orfèvre et son ciseleur, ce fut *Gouthière*, ses ébénistes *Saunier* et *Leleu*.

A coup sûr, Gouthière fut le ciseleur et l'orfèvre le plus extraordinaire du XVIIIe siècle tout entier, et nul ensemble décoratif ne saurait sans doute soutenir la comparaison avec l'ameublement du Pavillon de Louveciennes, où la contribution des

travaux de Gouthière fut prépondérante. Tous les merveilleux objets qui garnissaient la demeure préférée de la Du Barry ont été dispersés, mais fort heureusement des documents très précieux nous ont été conservés, qui nous permettent de reconstituer idéalement ce surprenant assemblage. Le volume du baron Davillier sur le Cabinet du duc d'Aumont, les textes publiés par Vatel sur M[me] du Barry, les travaux de M. Guiffrey sur Gouthière et sur les Caffieri, et de M. Bapst sur les Germain, sont autant de bases de certitude qui pourraient permettre d'établir un jour un travail complet sur l'art de cette époque. Presque toutes les pièces du mobilier de Louveciennes existent encore aujourd'hui, dispersées en de nombreuses mains, et il ne serait pas impossible d'en dresser le catalogue, peut-être même un jour d'en rétablir matériellement l'ensemble pour une exposition hypothétique qui serait inouïe.



Commode en marqueterie, par J.-F. Leleu
(Collection de M. Luce Ladurée, à Versailles).

Citer de Gouthière des œuvres d'orfèvrerie, ce serait en faire une énumération considérable qui dépasserait les limites de cette étude : l'œuvre la plus parfaite est demeurée heureusement au garde-meuble national, où l'on peut toujours l'admirer ; c'est la paire de feux de Louveciennes, ornés l'un d'un marcassin, et l'autre d'une biche, absolus chefs-d'œuvre d'un art qui ne connut pas alors de rivaux.

Bien qu'aucun document ne nous permette d'affirmer que Gouthière ait collaboré avec les ébénistes de son époque comme ciseleur des bronzes qui devaient orner certains meubles de la fin du règne de Louis XV ou du commencement du règne de Louis XVI, la chose toutefois est vraisemblable. Comment à ce moment-là des ébénistes comme Saunier ou Leleu n'auraient-ils point recherché une pareille collaboration ?

Le château de Louveciennes fut donc, à n'en pas douter, l'occasion et la raison d'être d'un mouvement d'art, et de recherches des plus actives, après quoi les merveilles de Trianon, de Saint-Cloud ou de Bagatelle ne pouvaient plus guère passer pour des nouveautés.

Aussi le règne de Louis XVI n'apporte-t-il vraiment aucun caractère nouveau au style décoratif, si ce n'est un penchant à plus de simplicité, et un retour qui ira s'accentuant vers le style antique et la régularité de ses lignes. Jamais peut-être l'adresse de main ne se manifesta aussi avec plus de virtuosité, et, avouons-le, de sécheresse que dans les ornements de bronze doré des meubles de cette époque. *Martin Carlin* fut un des plus habiles, et avec *Benemann*, l'ébéniste qui travailla le plus pour la reine Marie-Antoinette et l'ameublement du château de Saint-Cloud, ou celui du château de Bellevue, de même que *Thomire* en est l'illustre orfèvre.



BRULE-PARFUMS EN BRONZE, par THOMIRE (Musée du Louvre).

Rœntgen, sans avoir eu la grande célébrité d'un Carlin ou d'un Riesener, est bien celui qui incarne le plus parfaitement le goût néo-grec, qui sévit à la fin du règne de Louis XVI, avec toute sa froideur et sa sécheresse. Car il est bon de faire ici encore cette remarque que ce que l'on a appelé « le style de l'Empire » s'était manifesté bien avant Percier et Fontaine, qu'il se manifeste déjà sous Louis XVI dans les œuvres d'un Rœntgen et surtout dans celles de *Jacob*. Mais les ébénistes allemands qui, à la fin du XVIIIe siècle, jouirent en France d'un si grand crédit, contribuèrent à modifier profondément le style du mobilier français. Non pas qu'ils aient fait œuvre originale ; mais ils ne surent qu'alourdir des formes qui jusqu'alors avaient été élégantes et gracieuses, et dans une docilité servile se plièrent à l'éducation classique exclusive de toute fantaisie et de toute recherche personnelle.

Ce ne sera pas l'un des moindres intérêts du livre de M. Émile Molinier d'avoir

précisé très nettement ce point d'histoire artistique. Et rien ne saurait mieux confirmer cette opinion que la présentation faite par le Louvre, il y a quelques mois, de tous les meubles du XVIIIe siècle français qu'il possédait dans ses galeries. C'est une véritable leçon de choses, et qui s'impose avec plus de netteté et de force que toutes les dissertations écrites.

Cette salle de musée et ce livre sont opportuns, et viennent satisfaire au goût public qui depuis quelques années s'est affirmé si vif pour cette période de notre art français. Les femmes n'ont pas été les dernières à mettre le XVIIIe siècle à la mode, et elles en maintiendront longtemps encore le goût passionné.

GASTON MIGEON.



LISTE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le troisième trimestre de 1898.

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Correspondance de Ph. Le Bas pendant son voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure, du 1er janvier 1843 au 1er décembre 1844, réunie et publiée par M. Léon Le Bas. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Guide de l'archéologue dans la ville de Melle et ses environs; par Ed. Lacuve. *Melle*, imp. et lib. Lacuve, in-18.

Collection d'antiquités du comte Michel Tyszkiewicz, décrite par W. Froehner. *Paris*, imp. Moreau, grand in-4°.

Le Cimetière gallo-romain de Saint-Martin, du Ier au IIIe siècle ; par A. Nicolaï. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Note sur les fouilles de l'amphithéâtre de Carthage; par le R. P. Delattre. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Un lécythe inédit du Musée du Louvre; par Louis Couve. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Un plan égyptien d'une tombe royale ; par G. Daressy. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Congrès archéologique de France; soixante-deuxième session. Séances générales tenues à Clermont-Ferrand pour la conservation et la description des monuments. *Paris*, librairie Picard, in-8°.

Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, sous la direction de M. Maspero. T. II : le temple d'Edfou; par le marquis de Rochemonteix. Publié in extenso, d'après les estampages et les copies, par Emile Chassinat. *Paris*, lib. Leroux.

Promenades archéologiques. Rome et Pompéi; par Gaston Boissier. 6e édition. *Paris*, lib. Hachette, in-16.

Ruines et antiquités religieuses javanaises. Temples de Boeroe-Boédor et de Brambanan; par Eugène Gallois. Photographies et dessins de l'auteur. *Paris*, l'auteur, grand in-8°.

Documents pour servir à l'histoire de l'armement au moyen âge et à la Renaissance; par J.-B. Giraud. Inventaire des épées et dagues du comte de Salm conservées dans l'hôtel de Salm, à Nancy (1664). La boutique de Jean de Vouvray, armurier à Tours en 1512; les armuriers français et étrangers en Touraine. *Lyon*, imp. Rey.

Catalogue des monnaies, médailles, jetons et sceaux légués par le docteur C. Cavalier à la bibliothèque de la ville de Montpellier, rédigé par Emile Bonnet. *Montpellier*, imp. Grollier père, in-8°.

Catalogue illustré de monnaies seigneuriales et provinciales de France. Alsace-Lorraine ; les Trois Évêchés. *Paris*, Cabinet de numismatique, in-8°.

La Fin du monnayage des abbés de Lérins à Sabourg ; par Maurice Raimbault. *Paris*, R. Serrure, expert, 19, rue des Petits-Champs, in-8°.

Les Légendes des monnaies sassanides; par E. Drouin. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Les Monnaies de l'Ethiopie sous l'empereur Ménélik ; par A. de Foville. *Paris*, Serrure, grand in-8°.

Archæologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der Kirchlichen Kunstarchæologie des deutschen Mittelalters; von Heinrich OTTE. Dritte Auflage. Neu bearbeitet von Heinrich Bergner. *Leipzig*, Tauchnitz, in-8°.

Altertümer von Hierapolis. Herausgegeben von Carl HUMANN. *Berlin*, Reimer, in-4°.

Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archæologischen Instituts. Ergænzungsheft IV.

Antike Himmelsbilder mit Forschungen zu Hipparchos, Aratos und seinen Fortsetzern und Beitrægen zur Kunstgeschichte des Sternhimmels; von Georg THIELE. Mit 7 Tafeln und 72 Abbildungen. *Berlin*, Weidmann, in-4°.

Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art antérieurs à 1830. *Gand*, Heins, in-8°.

Recherches archéologiques dans l'Asie occidentale; par Ernest CHANTRE. *Paris*, Leroux, in-fol.

Lezioni di archeologia cristiana. Arte cristiana svoltasi nei cimiteri. Opera postuma da Armellini MARIANO. *Roma*, Cuggiani, in-8°.

La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di S. Domenico in Bologna. Osservazioni di Mario MARTINOZZI. *Bologna*, Nicola Zanichelli, in-8°.

Con tre tavole.

Due affreschi di scuola del Mantegna. Opera di G. B. DE TONI. *Padova*, tip. del Seminario, in-8°.

Lettera ai Consiglieri del Comune di Pisa sulla ricostruzione del pulpito di Giovanni Pisano; opera di Toscanelli NELLO. *Pisa*, T. Nistri, in-8°.

Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medioevale pubblicati a cura del comitato per la mostra di arte pugliese alla esposizione di Torino. *Trani*, Vecchi, in-4°.

Die neuesten rœmischen Ausgrabungen in der Schweiz; von A. SCHNEIDER. *Zürich*, Schulthess, in-8°.

Rapport sur les fouilles exécutées par la Société d'archéologie de Bruxelles pendant l'exercice de 1897; par le baron Alfred DE LOË. *Bruxelles*, Vromant, in-8°.

Société archéologique de Namur. Rapport sur la situation de la Société, par M. le président Al. BEQUET. *Namur*, in-8°.

Restos artisticos é inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet; por Angel DEL ARCO Y MOLINERO. *Barcelona*, Vives y Susany, in-4°.

L'Arte già archivio storico dell'arte; diretta da A. VENTURI e D. GNOLI. *Roma*, Danesi, in-fol.

Introduction to the Study of North American archæology; by Cyrus THOMAS. *Cincinnati*, Rob. Clarke, in-8°.

Die rœmischen Inschriften und Bildwerke Württembergs. Im Auftrage des württembergischen Altertumsvereins herausgegeben von Ferdinand HAUG und G. SIXT. *Stuttgart*, Kohlhammer, in-8°.

Beitræge zur Kunstgeschichte Italien's; von Herman RIEGEL. *Dresden*, Hoffmann, in-fol.

Die historischen Denkmæler Ungarns. *Budapest*, Gerlach, in-fol.

Die Kunstdenkmæler des Grossherzogthums Baden. Kreis Mosbach. *Freiburg i. B.*, Mohr, in-4°.

Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance; von Siegfried WEBER. *Heidelberg*, Winter, in-8°.

History of the Society of Dilettanti, compiled by Lionel CUST and Sidney COLVIN. *London*, Macmillan, in-8°.

Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, von den anfængen bis um 500 vor Chr.; von M. HŒRNES. Mit 203 Abbildungen. *Wien*, Holzhausen, in-4°.

Die Verwirrung der Kunstbegriffe; betrachtungen von Wilhelm TRÜBNER. *Frankfurt a. M.*, Rütten, in-8°.

Die Münz- und Medaillen Sammlung des Herrn Hans Wunderly v. Murat in Zurich. Erlæutert und beschrieben von Wilhelm TOBLER-MEYER. Band IV. *Zürich*, A. Müller, in-8°.

A Guide to the History of the Coins of Great Britain; by W.-S. THORBURN. *London*, Gill, in-8°.

La numismatique du siège de Maestricht en 1794; par Paul BORDEAUX. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Un jeton hasseltois du XVIIe siècle; par le docteur C. BAMPS. *Bruxelles*, Goemaere, in-8°.

Monnaies féodales inédites. Looz-Megen-Reckheim; par Fréd. ALVIN. *Bruxelles*. Goemaere, in-8°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

Qu'est-ce que l'art? par le comte Léon TOLSTOÏ. Traduit du russe et précédé d'une introduction par Téodor de Wyzewa. *Paris*, lib. Perrin et Ce, in-16.

Le Rôle de l'art, d'après Tolstoï; par E. HALPERINE-KAMINSKI. *Paris*, imp. de Soye, in-8°.

Le Cuir d'art français et son enseignement, conférence faite au musée de l'Union centrale des arts décoratifs; par SAINT-ANDRE DE LIGNEREUX. *Paris*, imp. P. Dupont, in-8°.

De la propriété des dessins et modèles d'art appliqués à l'industrie; par E. SOLEAU. *Paris*, imp. Morris père et fils, in-8°.

La Caricature de 1830. Notes bibliographiques; par Charles MALHERBE. *Paris*, lib. Leclerc, in-8°.

Les Grilles de l'église des Chartreux, à Toulouse; par A. AURIOL. *Toulouse*, imp. Chauvin, in-8° avec figures.

Les anciennes faïenceries de l'Agenais; par G. SABATIER. *Agen*, imp. Agenaise, in-8° avec planches.

Reliures d'art modernes exécutées en Angleterre. Essai historique par W.-Y. FLECHTER. *Paris*, lib. Boussod, in-8°.

Etude d'art contemporain. Exposition des beaux-arts à Montauban (1897); par le comte de GIRONDE. *Montauban*, imp. Forestié, in-8°.

Notes d'art et de littérature; par Joseph CAPPERON. Avec une notice biographique par Max Leclerc. *Paris*, lib. Colin, in-18.

Pédagogie artistique populaire. La Peinture et l'éducation de l'œil. Première partie: l'Agrément visuel; par E. GROSJEAN-MAUPIN. *Nancy*, in-8°.

Les Saints par les grands maîtres. Hagiographie et Iconographie du saint de chaque jour; par Charles PONSONAILHE. *Tours*, lib. Mame et fils, in-4°.

La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Mœurs, Usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle; par Alfred FRANKLIN. Les magasins de nouveautés. *Paris*, Plon, Nourrit et Ce, in-18 jésus.

Documents sur les relieurs, miniaturistes et calligraphes des ordres royaux de Saint-Michel et du Saint-Esprit, publiés par F. MAZEROLLE. *Paris*, lib. Techener, in-8°.

Rapport fait au nom de la section des dentelles, broderies, tulles, passementeries de l'Exposition internationale de Bruxelles; par M. Henri HENON. *Calais*, imp. des Orphelins, in-8°.

Traité de peinture en bâtiment et de décoration (peinture, vitrerie, miroiterie, vitraux, faïences décoratives, etc., etc.); par E. BOUDRY et L. CHAUVET. *Paris*, lib. Fanchon, in-8°.

Le Mobilier et la Boutique d'un fourbisseur lyonnais en 1555; par M. J. B. GIRAUD. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

La Mosaïculture. Histoire et Considérations générales; Choix des couleurs, par S. MOTTET. *Paris*, lib. Doin, in-18 jésus.

Les princesses artistes; par Antony VALABRÈGUE. *Tours*, lib. Mame et fils, in-12.

Karawanen-Reise in Sibirien; von Kisak TAMAI. *Berlin*, Karl Siegismund, in-8°.

Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux, précédé d'une étude sur leur conservation; par Charles DALBON. *Paris*, lib. L.-H. May, in-8°.

L'Evoluzione dell'arte e la critica nel giornalismo moderno; discorso tenuto alla R. Accademia di belle arti in Venezia, da Ant. Santalena. *Treviso*, tip. della Gazzetta, in-8°.

Il genio e le opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto). Studio critico da Papa ULISSE. *Bergamo*, Istituto italiano d'arti grafiche, in-8°.

Brevi cenni su Carlo Cignani e le lunette sotto il portico della chiesa di S. M. dei Servi, da Ricci GIULIO. *Bologna*, Monti, in-8°.

La Casa Bagatti Valsecchi al n° 7 della via di S. Spirito in Milano; tavole rappresentanti i disegni riprodotti dal vero

colla eliotipia a cura dell'architetto Diego Brioschi. *Milano*, Bernardoni di Rebeschini, in-8°.

Istituto provinciale delle belle arti di Siena. Rapporto statistico e morale da Chigi-Zondari Bonaventura. *Siena*, tip. Sordomuti di L. Lazzeri, in-8°.

L'Ecole des Beaux-Arts. Souvenir de la visite du 18 avril 1898; par Eugène Müntz. *Paris*, Dumoulin, in-8°.

Les vitraux peints de la cathédrale de Bourges; par Eugène de Beaurepaire. *Caen*, Delesques, in-8°.

La lithographie originale en couleurs; par André Mellerio. *Paris*, l'Estampe et l'Affiche, in-8°.

Programme d'un cours d'art appliqué aux métiers. *Paris*, Steinheil, in-8°.

Historique de la faïence et de la porcelaine de Rouen au XVIIe siècle; par Ambroise Milet. *Rouen*, Lestringant, in-16.

L'art éyptien; par L. Augé de Lassus. *Paris*, lib. May, in-16.

L'art romain; par B.-H. Gausseron. *Paris*, May, in-16.

Atto di cessione del Palazzo Rosso fatta al municipio di Genova dalla famiglia Galliera. *Genova*, Martini, in-8°.

Nouveaux documents d'art décoratif. Application ornementale des plantes et des animaux; par H. Friling. *Bruxelles*, Wytsman, in-fol.

Rassegna bibliografica dell' arte italiana, diretta dal prof. Egidio Calzini. *Rocca*, Cappelli, in-8°.

Mordvalaisten Pukuja ja Kuoseja. *Helsingissä*, Weilin, in-4°.

(Société finno-ougrienne.)

The ancient Art Stoneware of the Low Countries and Germany; by M.-L. Solon. *London*, Chiswick Press, in-fol.

Squillace Fausto. Lo scopo de l'arte. *Napoli*, Fortunio, in-16.

Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler; von prof. W. Ellenberger. *Leipzig*, Dieterich, in-4°.

Iconografia del tempio dell'Immacolata in Lodi, di G. Baroni. *Lodi*, tip. Cattolica, in-8°.

Die Kunst-und Waffen-Sammlung des verstorbenen Herrn Friedrich Rudolph von Berthold. *Köln*, Dumont, in-fol.

L'armurerie royale et les collections y incorporées. Texte de C.-A. Ossbahr. Planches en phototypie sous la direction de A. Lagrelius. *Stockholm*, Norstedt, in-fol.

Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert; von Karl Rosner. *Berlin*, Crombach, in 8°.

Il momento dell'arte. *Roma*, Mendel, in-8°,

Notizie di artisti tratte dai documenti pisani; da L. Tanfani Centofanti. *Pisa*, Enrico Spoerri, in-8°.

Descrizione dei quadri storici viventi che avranno luogo nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze; ricordo del centenario Toscanelli-Vespucci. *Firenze*, Bonducciana, in-8°.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS. — MUSÉES EXPOSITIONS. — VENTES

Le nu au Salon; par Armand Silvestre, 2e série, 1er vol. *Paris*, lib. Per Lamm, in-4°.

Graveurs sur bois à Lyon au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. *Paris*, lib. Rapilly, in-8°.

Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins anciens et modernes, tapisseries, objets d'art, etc., composant la collection de feu M. L. Tabourier. *Paris*, imp. Moreau et Cie, in-4°.

La Tradition dans la peinture française; par Georges Lafenestre, membre de l'Institut. La peinture française au XIXe siècle : P. Baudry, A. Cabanel, E. Delaunay, E. Hébert, *Paris*, May, in-18 jésus.

Catalogue des tableaux du musée communal de Saint-Omer; par Charles Revillon. *Saint-Omer*, imp. d'Homont, in-8°.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés à la galerie des machines. *Paris*, P. Dupont, in-16.

Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure de l'Exposition nationale des beaux-arts, exposés au Champ de Mars. Bernard et Cᵉ. *Paris*, in-8°.

Catalogue illustré du Salon de 1898 (20ᵉ année). *Paris*, Baschet, in-8°.

Catalogue des tableaux, aquarelles, gouaches et dessins anciens et modernes, composant la collection de M. A. MARMONTEL. *Paris*, imp. Moreau, in-4°.

Les peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges (XIIᵉ siècle); par Louis BOURDERY, *Limoges*, lib. Ducourtieux, in-8°.

Catalogue des dessins, aquarelles, pastels et gouaches de l'école française du XVIIIᵉ siècle, appartenant au marquis de CHENNEVIÈRES. *Paris*, imp. Moreau et Cᵉ; Féral père et fils, in-4°.

Catalogue de tableaux anciens des écoles française, flamande et hollandaise composant la collection de M. A. DEGENSER. *Paris*, imp. Moreau, in-4° et grav.

Catalogue des dessins, tableaux, pastels, aquarelles, gouaches du XVIIIᵉ siècle, objets d'art et de riche ameublement du XVIIIᵉ siècle, tapisseries composant la collection de M. le comte JACQUES DE BRAYS. *Paris*, imp. Moreau et Cᵉ, in-4°.

Catalogue des portraits gravés de toutes les écoles, œuvres de Drevet, Edelinck, L. Gaultier, M. Lasne, Th. de Leu, Masson, Morin, Nanteuil, Van Schuppen, etc. *Paris*, Chamerot, in-8°.

Les dessins et modèles de fabrique; par A. VAUNOIS. *Paris*, Chevalier-Marescq, in-8°.

Les menus et programmes illustrés; par Léon MAILLARD. Invitations, billets de faire part, cartes d'adresse, petites estampes, du XVIIᵉ siècle jusqu'à nos jours. *Paris*, lib. Boudet, in-4°.

Nouveau cours de dessin à l'usage des élèves de l'enseignement primaire supérieur; par V. DARCHEZ. *Paris*, Belin, in-4°.

Catalogue de la collection franco-russe et russo-franque du musée Nicolas II, fondé à Paris par M. Philippe DESCHAMPS. *Bar-le-Duc*, imp. Collot.

Catalogue du musée du Garde-Meuble; par E. WILLIAMSON. *Paris*, Baudry, in-16.

Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée de Cherchel; par Paul GAUCKLER. *Paris*, lib. Leroux, in-4°.

Musée et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée de Lambèse; par R. CAGNAT. *Paris*, Leroux, in-4°.

Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Deuxième série : musée de Philippeville; par Stéphane GSELL. *Paris*, lib. Leroux, in-4°.

Notice du musée de l'armée. Portrait et Lettres du lieutenant-colonel de Bellefonds. *Paris*, lib. Berger, in-8°.

Erinnerungen aus Rubens; von Jacob BURCKHARDT. *Basel*, Lendorff, in-8°.

Malerische Studien aus Persien, Ægypten, Turkei, etc. *Leipzig*, Kœhler, in-4°.

Progetto di dipintura murale della basilica di S. Antonio in Padova; di RUBBIANI, COLLAMARINI e Achille CASANOVA. *Bologna*, Zanichelli, in-4°.

The Use of Pictures in Libraries; by Samuel SWETT GREEN. *Boston*. Potter, in-8°.

Di una nuova tavola di Raffaello, scoperta e illustrata da Giacoma BERTOLDI. *Asolo*, Vivian, in-8°.

Das Wesen der modernen Landschafts malerei; von Franz Friedrich LEITSCHUH. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Collection Georg Hirth. Versteigerung zu München, Juni 1898. *München*, Hirth, in-4°.

Memorials of an eighteenth Century Painter (James Northcote); by Stephen GWYNN. *London*, Fisher Unwin, in-8°.

Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado à Madrid. *Madrid*, Société photographique, gr. in-fol.

The Royal Gallery of Hampton Court; by Ernest LAW. *London*, G. Bell, in-8°.

Die Kunst-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Consul Carl Becker. *Frankfurt a. M.*, in-fol.

Museo topografico dell' Etruria; opere di Luigi Adriano MILANI. *Firenze*, Bencini, in-8°.

Le Musée de Saint-Germain. La Gaule aux âges de la pierre, du bronze, du fer. La Conquête romaine. La Civilisation ro-

maine. La Gaule chrétienne et la Gaule franque ; par Salomon REINACH. *Melun*, imp. administrative, in-8°.

Die Koreanische Sammlung des Museum Umlauff Hamburg. *Hamburg*, in-8°.

Alla seconda esposizione internazionale d'arte della citta di Venezia. Studio critico da A. FERRER. *Napoli*, Gambella, in-8°.

Catalogo delle migliori stampe di incisioni in rame che esistono nella reale calcografia. *Roma*, tip. nazionale di G. Bertero, in-4°.

La peinture hollandaise; par Paul VITRY. *Melun*, imp. administrative, in-8°.

Esposizione al municipio della città di Carpi, presentata dalla commissione di storia e belle arti, circa il punto di ubicazione del monumento al generale Fanti. *Modena*, Bassi, in-8°.

L'Italico. Il momento dell' arte. Esposizione d'arte della citta di Venezia. *Roma*, Modes, in-8°.

Nuevo tratado de pintura industrial ; par Paul FLEURY. *Paris*, Garnier, in-8°.

Catalogo de las colecciones del Palacio de Liria. Le publica la Duquesa de Berwick y de Alba, condesa de Siruela. *Madrid*, Rivadeneyra, in-4°, 23 fototipias.

Die Meisterwerke der Kœnigl. Ælteren Pinakothek zu München. *München*, Hanfstaengl, in-4°.

L'Armée belge. Aquarelles de Maurice Romberg, reproduites en chromolithographie. *Bruxelles*, lib. de l'Office Central, in-fol.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers ; par Salomon REINACH. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Les Styles enseignés par l'exemple ; par Libonis. Les Styles chinois et hindou. *Paris*, lib. Laurens, in-4° à 2 col.

Les Styles enseignés par l'exemple. I : Styles français (368 dessins accompagnés de notices) ; par L. Libonis. *Paris*, Laurens, in-4° à 2 col.

Notice sur une tête en terre cuite coiffée à la Julia Titi ; par Al. PAPIER. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Les Fleurs en relief de Jules Seguy ; par Henry JOUIN. *Paris*, bureaux de l'Artiste, grand in-8°.

Note sur le bas-relief du Donon, « Bellicus Surbur » ; par Henri BARDY. *Saint-Dié*, imp. Humbert, in-8°.

Les Restes du roi René et d'Isabelle de Lorraine et le tombeau d'Ulger à la cathédrale d'Angers ; par M. l'abbé URSEAU. *Paris*, Imp. Nationale, in-8°.

Les Sépultures de l'abbaye de Saint-Martin-lès-Limoges et la crosse de l'archevêque Geoffroi ; par Louis GUIBERT. *Limoges*, imp. et lib. Ducourtieux, in-8°.

Saint-Denis-les-Ponts. Ses monuments religieux autrefois et aujourd'hui ; par les abbés MARQUIS et CUISSARD. *Vannes*, imp. Lafolye, in-8°.

Répertoire de la statuaire grecque et romaine ; par Salomon REINACH. T. II, vol. 2 : Sept mille statues antiques, réunies pour la première fois, avec des notices et des index. *Paris*, Leroux, in-16.

L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle ; par Eugène LEFÈVRE-PONTALIS. T. II. *Paris*, Plon, grand in-4°.

Staglieno. Camposanto di Genova. Fratelli Armanino editori. *Firenze*, Lagana, in-fol.

Statuettes en bronze trouvées à Anderlecht et à Tirlemont ; par le baron Alfred DE LOE. *Bruxelles*, Vromant, in-8°.

Di un sarcofago Angioino disotterato dopo cinque secoli e mezzo nella cappella de SS. Giuseppe e Cristofaro rimpetto S. Maria la Nuova in Napoli. Lettere con documenti inediti da A. BROCCOLI. *Napoli*, Tocco, in-8°.

Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française, du moyen âge au règne de Louis XIV ; par Stanislas LAMI. Préface de G. Larroumet. *Paris*, Champion, in-4°.

Kunstgewerbliche Stilproben ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile. *Leipzig*, in-4°.

Der moderne Stil. Eine Sammlung naturalistischer Motive mit Rücksicht auf die praktische Verwendung im Kunstgewerbe. Entworfen und gezeichnet von Arnold LYONGRÜN. *Leipzig*, Voigt, in-fol.

Denkmæler griechischer und rœmischer Skulptur für den Schulgebrauch im Auftrage des k. bayer. Staatsministeriums des ineern für Kirchen und Schulangelegenheiten. Herausgegeben von A. FURTWÆNGLER und H.-L. Urlichs. *München*, Bruckmann, in-8°.

Die altertümliche Kunst-Gœtterbilder aus dem fünften Jahrhundert. Griechische Athletenstatuen. Hellenistische Kunst. Historische Kunst der Rœmer.

L'Espagne artistique, archéologique, monumentale. Cathédrale de Palma de Majorque. *Barcelone*, Parera, in-fol.

L'Architettura moderna alla prima esposizione italiana di architettura. Disegni di progetti e di opere architettoniche, scelti e ordinati dall' arch. Daniele DONGHI. *Torino*, Camillo e Bertolero, in-4°.

Ricordo per l'inaugurazione del monumento al Antonio Stoppani ; da Zucchi NATALE. *Milano*, tip. della Perseveranza. in-8°.

Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano ; opere di Luca BELTRAMI e Gae MORETTI. *Milano*, tip. Umberto Allegretti, in-4°.

La cattedrale di Arezzo e i disegni della sua facciata, presentati ai due Concorsi Nazionali. Note ed impressioni di Torquato BROGLIO. *Arezzo*, Sinatti, in-8°.

Traité d'architecture ; par L. CLOQUET. *Paris*, Baudry, in-8°.

L'Architettura nella storia. II. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi ARCHINTI. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo MELANI. *Milano*, Vallardi, in-4°.

Napoli architettonica antica e moderna ; opera pubblicata per cura dello studio di architettura di Albino MORGHEN. *Napoli*, Pagnotta, in-8°.

Traité d'architecture. Éléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture ; par Louis CLOQUET. *Liège*, Baudry, 2 vol. in-8°.

L'Architecture du vieil Anvers. *Bruxelles*, Lyon-Claesen, in-fol.

Alt-Augsburg. Eine Sammlung architectonischer und Kunstgewerblicher motive. Text von A. BUFF. *Berlin*, Kanter, in-fol.

Recueil d'ornements et d'architecture byzantins, géorgiens et russes. *Saint-Pétersbourg*, in-fol.

The influence of material in architecture ; by Banister FLETCHER. *New-York*, Scribner, in-8°.

Architektonische Studien entworfen von Studierenden an der kœnigl. technischen Hochschule zu Berlin. *Leipzig*, in-fol.

Die Baudenkmale von Samarkand. Architektonischer Reisebericht von Zdenko Ritter Schubert von Soldern. *Wien*, Spielhagen, in-8°.

Pamiatniki drevniago rousskago zodtchectva. Monuments de l'ancienne architecture russe. Edition de l'Académie impériale des Beaux-Arts. *Saint-Pétersbourg*, in-fol.

En russe. Publié par W. Souslow, membre de l'Académie.

PHOTOGRAPHIE

Méthode nouvelle et facile pour tous de photographie au charbon et aux poudres de toutes couleurs ; par E. CHAUVIN. *Paris*, imp. P. Dupont, in-8°.

Les Nouveautés photographiques. Sixième complément annuel à la pratique et à l'art en photographie ; par Frédéric DILLAYE. *Paris*, Montgrédien et C°, in-8°.

La photographie en relief, ou photosculpture, et ses principales applications (bas-reliefs, médaillons, lithophanies, terres cuites, filigranes et gaufrages, etc.) ; par René d'HELIECOURT. *Paris*, lib. Mendel, in-16.

Annual Photography ; a Compendium of Photographic information. Edited by Henry STURMEY. *London*, Hiffe, in-8°.

Catalogue illustré de la troisième exposition d'art photographique. *Bruxelles*, Bruylant, in-16.

La photographie amusante; par Emmanuel D'ABMONVILLE. Nouvelle édition considérablement augmentée. *Verviers*, Gilon, in-8°.

Catalogue de l'exposition photographique d'amateurs, organisée par la « Vie française ». *Lyon*, imp. Rey, petit in-4°.

Les Débuts d'un amateur photographe; par Jacques DUCOM. Avec préface de M. Gaston Tissandier. 2e édition, revue et mise complètement au courant des progrès récents. *Paris*, lib. Carré et Naud, in-8°.

La photographie et l'étude des nuages; par Jacques BOYER. *Paris*, Mendel, in-16.

Photography : being simple chapters for beginners on the art of Photography; by A.-H. BLAKE. *London*, Routledge, in-8°.

Praktikum der wissenschaftlichen photographie; von Carl KAISERLING. *Berlin*, Schmidt, in-8°.

BIOGRAPHIES

Une famille d'artistes. Les trois Vernet : Joseph, Carle, Horace; par Charles BLANC. Introduction de M. Henry Jouin. *Paris*, Laurens, in-8° carré.

Les Vernet : Joseph, Carle, Horace; par Armand DAYOT. *Paris*, Magnier, in-8°.

Cellini Benvenuto. Due lettere inedite a Michelangiolo Buonarroti. Edizione di soli trento esemplari. Pubblicata da Orazio Bacci per le nozze di Enrico Rostagno con Maria Cavazza. *Firenze*, Salvadore Landi, in-8°.

Une gloire pour son pays. Joseph O'Suligène, archéologue et numismate; par DU CHASTEL DE LA HOWARDERIE. *Tournai*, Vasseur Delmée, in-8°.

Claude-Jules Grenier, peintre franc-comtois; par G. COINDRE. *Besançon*, imp. Jacquin, in-8°.

I maestri campionesi : Marco (Duomo di Milano), **Jacopo** (Certosa di Pavia), **Matteo** (Basilica di Monza) **ed altri**; da Salvatore BOFFA. *Milano*, Hoepli, in-8°.

Kupferstecher Carl Arnold Gonzenbach. Lebensabriss. Briefe. Werke; von E. HAHN. *Saint-Gallen*, Fehr, in-4°.

Lista general de todos los arquitectos españoles, publicada por la Sociedad central de Arquitectos. *Madrid*, Murillo, in-8°.

Petro dei Franceschi. Eine Kunsthistorische Studie; von Felix WITTING. *Strassburg*, Heitz, in-8°.

Vie et œuvre de Michel de Zichy. *Wien*, Miethke, in-fol.

Werner Henschel. Ein Bildhauer aus der Zeit der Romantik; von Otto GERLAND. Mit 57 Abbildungen. *Leipzig*, Seemann, in-8°.

Carl Gussow und der naturalismus in Deutschland. Kunstgeschichtliche Streitschrift; von Carl PIETSCHKER. *Berlin*, Mitscher, in-8°.

Gussow als Mensch. Gussow als Portraitmaler.

Velasquez. Préface par L. Bonnat. *Evreux*, imp. Hérissey, in-fol.

PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Bordeaux-Artiste, journal des beaux-arts, photographie, etc. 1re année. *Bordeaux*, imp. spéciale du Bordeaux-Artiste, in-fol. à 4 col.

Bulletin archéologique de la religion romaine; par Auguste AUDOLLENT. *Paris*, lib. Leroux, in-8°.

Der Architekt. Wiener monatshefte für decorative Kunst. Red. F. von FELDEGG. *Wien*, Schroll, in-4°.

Le Courrier des Arts. *Paris*, imp. du Courrier, in-8°.

Revue des questions héraldiques et archéologiques. *Paris*, rue Casimir-Perier, in-8°.

Paulin TESTE.



LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Notices et discours, par Eugène GUILLAUME, membre de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts. L.-Henry May, éditeur. — Ce volume arrive à point, au lendemain du jour où l'Académie française a choisi son auteur pour succéder au duc d'Aumale : l'éminent artiste y parle tout au long d'hommes avec qui il a vécu, Paul Baudry, Jean Alaux, Charles Blanc, dont il fut le successeur au Collège de France. Dans la biographie d'Antoine Barye, qui ne semble être d'ailleurs que la préface d'un livre prochain sur la *Théorie de l'art*, il affirme à nouveau, vis-à-vis du désordre à la mode des idées et des études, comme tant de maîtres de l'antiquité et de la Renaissance, l'union nécessaire de la science et de l'art.

Le volume se termine par quelques discours académiques et l'éloge funèbre d'un jeune sculpteur, Idrac, dans lesquels l'utilité du prix de Rome et du séjour en Italie est défendue avec toute la chaleur d'une conviction fondée sur des faits et d'une profonde reconnaissance personnelle.

La discrétion élégante et mesurée du langage, la sûreté et la richesse des renseignements, l'élévation constante et naturelle de la pensée qui donnent à ces études spéciales le charme d'œuvres littéraires et la portée d'œuvres philosophiques, montrent, une fois de plus, que la place de M. Eugène Guillaume était aussi bien à l'Académie française qu'à l'Académie des Beaux-Arts.



L'Exposition Rembrandt, qui s'est ouverte, le 8 septembre, à Amsterdam, ne fermera que le 31 octobre ; elle comprend 123 ouvrages, dont un grand nombre, appartenant à des galeries particulières, sont peu connues du public. C'est une occasion qui ne se représentera probablement jamais d'étudier dans son ensemble l'œuvre du maître. Bien entendu la *Revue* consacrera à cette exposition sans précédents une étude détaillée.

L'Exposition du peintre Van Muyden, mort il y a quelques mois, qui vient de s'ouvrir à Genève, dans les salles de l'Athénée, mérite, elle, tout au moins une mention. Le *Journal des Débats* rappelait récemment le souvenir de ce vrai et consciencieux artiste, Hollandais par son père, Suisse par sa mère, et qui semblait tenir de son pays d'origine le goût de l'art intime et discret de certains « maîtres d'autrefois ».

Nous sommes heureux de lui emprunter les lignes qui suivent :

Des amis, dit notre confrère, ont réuni ce qui restait de son œuvre à Genève et aux alentours (car, au temps de ses grands succès, beaucoup de ses tableaux sont partis pour l'étranger). Il y a là une collection charmante de tableaux et d'études inspirés par la vie populaire italienne, dont l'artiste genevois fut, plus que nul autre, l'interprète délicatement ému.

Les scènes d'intérieur et les scènes de rue ont, durant cinquante ans, tenté son pinceau sans jamais le lasser. Mais il avait surtout un faible pour les capucins. Il a dit avec une fine bonhomie et la plus spirituelle distinction la vie monotone du cloître, la fraîcheur des grands corridors blancs et des terrasses ensoleillées où les bons Pères jouent aux échecs ou aux boules, la poésie du jardinet qu'un solitaire arrose avec amour ou du frugal repas servi dans le vaste réfectoire où des pies et des chats familiers s'emparent des débris qui tombent de la table des maîtres.

Ce *Réfectoire d'Albano*, médaillé à Paris, acheté par Napoléon III et donné par lui à son ami le général Dufour, est peut-être le chef-d'œuvre de Van Muyden. Un tel tableau suffirait à montrer comment cet artiste a su mettre dans la peinture de genre la psychologie la plus pénétrante et s'élever de l'anecdote piquante jusqu'au document humain d'un intérêt universel.

Le père Van Muyden (on l'appelait ainsi à Genève, non seulement à cause de son grand âge, mais parce que ce patriarche avait deux

fils qui sont des artistes dignes de lui), le père Van Muyden était vraiment un maître dans le domaine spécial qu'il s'était choisi. Tous les jeunes qui ont eu l'honneur de recevoir ses conseils ne tarissent pas sur son compte. Il *savait* énormément. Son art, fait de charme et de distinction, spontané et joyeux, reposait sur un fond solide. Nul ne savait mieux que lui dessiner une figure, la mettre en perspective, agencer une scène, asseoir une composition.

L'exposition ouverte à Genève en ce moment est un régal de choix pour les amateurs d'art sérieux et durable. Elle contient une foule de choses séduisantes, des esquisses, et des dessins de grand prix et, — j'ose le dire, — trois ou quatre chefs-d'œuvre qui ne dépareraient aucune galerie.

⁂

Les artistes femmes aux États-Unis étaient au nombre de 412 en 1870, de 9 810 en 1890 ; la dernière statistique officielle en compte 15 340. Et il ne s'agit que des femmes s'adonnant à la peinture ou à la sculpture ; les musiciennes ont passé de 5 753 à 34 518 pour arriver aujourd'hui au chiffre de 47 309.

On est stupéfié d'une telle progression. Est-elle, du moins, un progrès pour l'art?

⁂

Le monument de Mgr Freppel commandé à M. Falguière vient d'être envoyé à Angers où il va être érigé dans la cathédrale. On achève les soubassements qui doivent le porter ; l'inauguration en est annoncée comme prochaine.

L'œuvre n'a été vue à Paris que par un petit nombre d'amis. Elle est d'une simplicité grandiose : l'évêque, revêtu du camail et de la chape et coiffé de la mitre, est étendu les mains croisées sur un sarcophage. C'est l'image traditionnelle que l'on voit aux anciens tombeaux des vieilles cathédrales. Mais l'ensemble est renouvelé par une légère figure ailée, le génie de l'Alsace, patrie de Mgr Freppel, qui apporte une fleur sur sa tombe.

Le monument du cardinal Lavigerie, qui va être inauguré ce mois-ci à Carthage, sous la présidence de M. Perraud, évêque d'Autun, membre de l'Académie française, comprend un plus grand nombre de personnages. L'auteur, M. Gustave Crauk, a représenté le cardinal à demi couché sur son lit funèbre ; à ses pieds deux Pères blancs agenouillés pleurent et prient. A droite et à gauche deux groupes : une femme arabe, qui dépose une palme sur le tombeau, et présente au prélat son petit enfant, rappelant ainsi la charité qui arracha tant de victimes à la famine ; deux nègres, l'un dans la force de l'âge, pressant d'une main le crucifix sur son cœur et de l'autre élevant un tronçon de chaines brisées ; le second, un enfant, tenant une palme, et personnifiant les peuples de l'Afrique équatoriale appelés à la liberté, à l'Évangile, et glorifiés par le martyre. — Ce poème de marbre, de pierre, de bronze, perpétuera sur la terre d'Afrique, la mémoire de l'intrépide soldat de l'Église et de la France, de l'apôtre à l'âme de feu, de l'infatigable défenseur et libérateur du Continent noir.

⁂

Les concours de l'Union centrale des Arts décoratifs ouverts par le *Comité des Dames* pour 1898-1899 sont les suivants :

1° *Le dessin d'une tenture murale et un dessin d'étoffe imprimée pour robe ;*

2° *La décoration d'une table* (nappe, serviettes et chemin de table) ;

3° *La garniture d'un berceau d'osier dit « Moïse » ;*

4° *A*. Un concours de dessin d'orfèvrerie comprenant :

a. *Une pomme d'ombrelle ;*

b. *Une boucle de ceinture ;*

c. *Une chaine Denton ;*

B. Un concours de dessin pour exécution sur cuir sculpté, pyrogravé ou repoussé, comprenant :

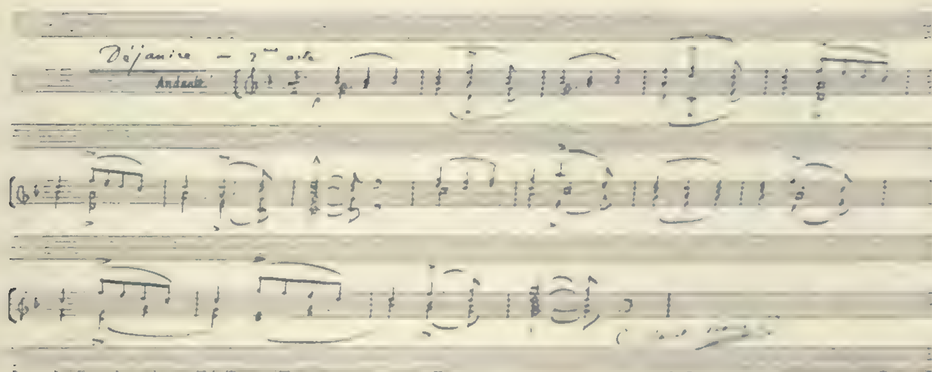
a. *Une ceinture ;*

b. *Un panneau pour la décoration d'une boîte devant contenir des objets de toilette.*

De nombreux prix sont affectés à chacun de ces concours.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



CAMILLE SAINT-SAËNS[1]

L'HOMME — L'ARTISTE — L'ŒUVRE



CAMILLE Saint-Saëns est né le 9 octobre 1835, rue du Jardinet. Il est donc un pur Parisien, particularité assez rare en ce temps où Paris tire du Midi presque tous ses grands hommes, qu'il reçoit à l'état brut, repétrit, entraîne, raffine, met au point et jette dans la circulation, brillants de tout l'éclat auquel les prédestinait leur nature.

Il a été un enfant prodige. De cette enfance tous les traits ont été attentivement et fréquemment notés. On a dit sa vocation tout de suite révélée; ses petits doigts posés, dès sa troisième année, sur le clavier; les pages des maîtres déchiffrées imperturbablement à cinq ans; sa curiosité enfantine de musicien instinctif; on a dit encore l'affection sévère et tendre de son admirable mère, le premier enseignement musical reçu de son autre « bonne maman », une grand'tante qu'il adorait; les

[1] La mort vient de prendre Louis Gallet, au moment où allait paraître cette étude, écrite *con amore* sur l'éminent compositeur dont il était depuis si longtemps le collaborateur et l'ami. Déjà

leçons de Stamaty, son maître pour le piano, de Maledent pour l'harmonie; enfin, son premier concert salle Pleyel, en 1846, son premier succès public, qui lui valut l'honneur d'un portrait dans l'*Illustration*. En 1852, il concourut pour le prix de Rome, et fut refusé. On l'avait trouvé trop jeune. Douze ans après, il recommença l'épreuve; on dut le trouver trop fort.

En 1867, le jury du concours de composition institué à propos de l'Exposition universelle attribuait le prix à un poème symphonique, *les Noces de Prométhée*, partition anonyme expédiée de Londres, et que les juges tout d'abord attribuèrent à quelque maître étranger. Il y eut de la stupeur, et je pense bien, quelque dépit, parmi ceux qui, ayant décacheté le pli réglementaire enfermant le nom de l'auteur, y lurent celui de Camille Saint-Saëns. Jusque-là, on ne le comptait point tout à fait au rang des musiciens militants, estimant que sa réputation de pianiste lui devait suffire; on le lui fit sentir, quand il s'agit de l'exécution de son œuvre : il ne la dut aucunement à ceux qui avaient la mission et le devoir de l'assurer, mais à ses seules ressources, à ses seuls efforts, à ceux de sa mère et de ses amis.

Cette heure de joie et d'amertume est loin, effacée d'ailleurs par d'autres soucis, d'autres luttes et d'autres plus retentissants triomphes.

Enfant prodige, maître précoce, C. Saint-Saëns l'a été sans que l'abondante et hâtive floraison de son intelligence ait abouti, comme il en est de fréquents exemples, à un épuisement rapide. Sa production ne s'est jamais arrêtée; il est demeuré comme un terrain plein de sucs nourriciers dont, malgré les années accumulées et les récoltes nombreuses, on peut attendre encore un large rendement.

Avant d'entrer plus avant dans la connaissance de l'artiste, il faut voir ici l'homme lui-même. Le témoignage des contemporains touchant le caractère, les habitudes, la figure, l'esprit d'une personnalité célèbre, est un des besoins les plus accusés de ce temps, où le reportage et l'enregistrement des menus faits de la vie l'emportent très souvent sur l'étude analytique de l'œuvre.

En C. Saint-Saëns il y a deux hommes bien distincts : celui de ses amis et celui de tout le monde. Le premier est fait de simplicité, de bonté, de

nos lecteurs avaient eu l'occasion d'apprécier, avec ses rares qualités de style, la finesse de son sens critique et l'étendue de ses connaissances musicales. C'est avec une émotion profonde que la *Revue* adresse un suprême adieu au brillant écrivain qui fut son critique musical du début et dont le nom restera dans l'avenir associé à ceux de MM. Saint-Saëns et Massenet. N. D. L. R.

joyeuse, capricieuse et enfantine humeur, d'exquise et prévenante délicatesse. Le second est d'une dignité rare, d'une froideur correcte, quelquefois d'allure un peu hautaine. De là, la diversité des jugements qui seront portés sur lui, suivant qu'on l'aura connu dans la familiarité du commerce amical ou dans la banalité des relations courantes, comme dans la solennité des rencontres officielles.

Son esprit, que je voudrais montrer ici de plus près encore que sa personne, est de ceux dont les facultés apparaissent les plus nombreuses et les mieux équilibrées.



SAINT-SAENS A ONZE ANS

D'après un portrait publié par l'*Illustration* en 1846

Sans doute, l'art musical le possède le plus impérieusement : c'est celui auquel il s'est le plus spécialement appliqué; ce n'est pas toutefois le seul auquel il eût pu s'appliquer utilement et même supérieurement. Très méthodique, sous des apparences parfois légères, résultant de sa nature primesautière et fantaisiste, en dehors des choses de l'art, pour lequel son respect et son culte demeurent inaltérables; doué d'une conception très vive, d'une mémoire prodigieuse, ayant emmagasiné dans son cerveau une masse de notions précieuses, C. Saint-Saëns marche, superbement armé, à la tête de la pléiade musicale contemporaine, dont il est maintenant le chef, comme il en reste une des consciences les plus hautes. Avec le sentiment de l'harmonie nécessaire entre toutes les facultés créatrices, avec une grande précision et une sérénité bien rare, dans ce tourbillon d'une existence qui précipite tout à coup le compositeur de Paris à Londres, à Bruxelles, à Madrid, à Copenhague, à Pétersbourg, pour quelque tournée de concerts, il s'est appliqué, tour à tour, à des études dont il n'avait point à utiliser pratiquement les résultats; il l'a fait par une sorte de noble égoïsme intellectuel, pour sa satisfaction personnelle seule.

Il a aimé, il aime les arts et les sciences, non point d'un égal amour, mais d'un amour toujours sincère, s'exprimant parfois avec une ardeur particulièrement vive. Sans prétention, avec une aisance parfaite, cherchant à savoir

plus qu'à faire montre de ce qu'il sait, il s'engage volontiers dans quelque causerie sur les sciences naturelles; il a appris et observé, et il parle de façon à éveiller de la surprise chez ceux-là mêmes qui ont la science, comme lui la musique, pour principal objectif. L'astronomie a été le sujet de ses premières prédilections; et il m'est plus d'une fois apparu expliquant les mystères du ciel avec la netteté qu'il aurait mise à dévoiler les intimes beautés d'une partition de Gluck ou de Beethoven.

Descendu de ces hauteurs, on trouve C. Saint-Saëns volontiers occupé, durant les rares loisirs que lui fait la musique, à écrire quelque article pour les journaux ou les revues. Il est de ces musiciens combatifs qui aiment à défendre leurs idées, la plume à la main. Il a fait des premiers de ses articles, dont il continue la série, un livre, *Harmonie et Mélodie*, qui restera comme un document précieux de son esthétique.

Doué d'un sens poétique délicat, il écrit pour ses amis des vers, où il y a des trouvailles de mots et de pensées, se laissant aller au charme du tintement des rimes, comme il se laisse prendre au scintillement des étoiles.

Enfin, en ses lettres, écrites d'un peu partout, d'une plume alerte, pleines d'impressions originales, de tableaux d'une exquise finesse, — trésor épistolaire qu'il faudra un jour ouvrir et répandre, — il substitue volontiers le pinceau à la plume, un pinceau japonais à la fine pointe, trempé d'encre de Chine ou de couleurs vives, et à travers ses phrases courent des arabesques, s'épanouissent des fleurs nées de sa fantaisie, parfois s'esquisse un paysage du pays où il campe, d'où, en même temps, il envoie des graines de quelque fleur merveilleuse ou bizarre cueillie au bord du chemin dans le terrain volcanique de Las Palmas ou dans la féconde terre d'Algérie, pour en faire essayer la culture en France.

Vue, en son incessante variété, avec cette fantaisie expansive, débordante, abondante en traits d'une gaîté parfois nerveuse, masquant peut-être une intime mélancolie, visiblement animée toutefois du manifeste désir d'être bon et agréable aux autres, cette vie est comme un kaléidoscope aux facettes miroitantes. A ce robuste et solide esprit d'homme s'associe une âme changeante et naïve d'enfant.

Je n'ai eu qu'à retourner un instant vers un passé déjà lointain, à évoquer des choses déjà dites, des traits précédemment fixés, en des rencontres, dont la première remonte à 1872, pour esquisser de nouveau une image fami-

lière de celui que j'ai suivi sans interruption dans l'activité de sa vie et de sa pensée, durant ces vingt-cinq années.

Il n'aime pas, je le sais bien, que l'on appuie sur tout cela ; à l'occasion il en conçoit de l'humeur, trouvant que c'est assez d'être un musicien et qu'à le vouloir poser comme une façon de Pic de la Mirandole on l'expose au ridicule. — Que serait pourtant un portrait dont on négligerait les reliefs caractéristiques ?

Maintenant, après l'homme, l'artiste et l'œuvre !



Mme Héglon dans « Samson et Dalila »

Quand on touche aujourd'hui aux personnalités et aux choses de la musique dramatique, il est impossible de ne pas parler de Wagner, dont la lumineuse et colossale figure domine le penchant de ce siècle, comme celle d Hugo, dans un ordre différent, en domina le sommet. Ce sont deux entités gigantesques, d'une inaccessible hauteur, isolées dans l'espace, projetant leur ombre immense, l'une sur la musique, l'autre sur la poésie. De telles individualités ne font point d'élèves : — le génie ne s'enseigne pas — elles n'engendrent que de solennels parodistes ou de simiesques imitateurs.

C'est pourquoi, chez beaucoup de rhéteurs stériles ou de compositeurs échoués dans la critique, quand ils professent pour Wagner un culte farouche

et une admiration qu'on voudrait croire entière, il y a surtout, avec la froide rage d'une personnelle impuissance, la satisfaction basse et la joie mauvaise de rapetisser ceux qui travaillent autour d'eux dans le noble et libre exercice de leurs forces natives, dirigés seulement par leur pure probité d'artistes.

Certes, l'art véritablement français, en possession d'un sens critique très fin, d'une merveilleuse faculté d'assimilation, ne manquera pas de puiser dans l'arsenal wagnérien des armes qu'il reforgera, des matériaux bruts qu'il façonnera selon son génie propre. Les vraiment forts représentants de cet art chercheront leur voie personnelle sur leurs propres terres, dans l'étendue libre où de nouveaux chemins peuvent toujours s'ouvrir; pour les autres, entrés dans la musique insuffisamment doués, prédestinés à de plates imitations, ils s'appliqueront vainement à la manœuvre germanique. Ils resteront voués au ridicule et à l'oubli.

Le temps mettra ainsi tout en sa vraie place : il ne diminuera pas la gloire de Wagner : il balaiera la tourbe des idolâtres, qui proclament la déchéance de la musique française; il les écrasera contre ce mur même qu'ils ont édifié comme une barrière, coupant la route à tout ce qui ne serait pas une émanation directe du dieu, à tout ce qui viendrait du passé respectable, à tout ce qui librement irait vers l'avenir.

Un compositeur comme C. Saint-Saëns ne pouvait traverser la vie musicale sans s'arrêter, avec un captivant intérêt et une profonde considération, devant Wagner. Il l'a salué, connu et honoré dès la première heure, à une époque où beaucoup de ceux qui, aujourd'hui, le servent fanatiquement, ne le connaissaient pas, ou le dédaignaient. Il a aimé le maître auteur de la *Tétralogie*, avant la *Tétralogie;* mais il ne s'est point fait l'aveugle disciple de sa doctrine. On n'a pas manqué de lui en vouloir de son indépendance; il s'en est peu soucié : ayant rendu un fier et libre hommage au compositeur allemand, il a repris sa route vers son but personnel, et Wagner, lui rendant à son tour justice, l'a mis d'un mot au premier rang.

Comme compositeur dramatique, on peut dire que C. Saint-Saëns s'est efforcé de rester son maître, de n'être d'aucun autre parti que celui de la logique et de la vérité. Voilà bien simplement la règle de conduite de ce compositeur auquel les uns ont prêté jadis une scolastique rigide et que les autres montrent quelquefois flottant entre le procédé ancien et le procédé moderne.

Indépendant, je ne saurais trop y insister, — ayant analysé tout l'œuvre, non seulement de Wagner, mais encore de tous les maîtres anciens et contemporains, — il a constitué fermement sa méthode personnelle et ne s'en est jamais départi, insoucieux de plaire ou de déplaire, s'inquiétant aussi peu de scandaliser les sots que d'offenser les pédants, Français enfin par-dessus tout, par la décision, la légèreté et la vigueur et aussi par la fantaisie et l'esprit.



Décor du premier acte de « Proserpine »

Les curieux de graphologie retrouveraient tous ces signes dans son écriture fine, élégante, fleurie de traits instinctifs, et avec cela d'une fermeté rare, d'une allure toujours magistrale.

Il a cette rare qualité de s'identifier avec son sujet. Au lieu de ramener tout à lui dans le drame ou la comédie, de plier les thèmes qui lui sont offerts aux exigences de son tempérament, il s'applique au contraire à traduire aussi fidèlement que possible la pensée originelle de son poème, à lui conserver son caractère, à ne pas le faire servir arbitrairement à l'application de sa formule personnelle. Il est ainsi absolument dans le cas du comédien qui, pour créer un rôle, s'efforce, suivant une expression triviale, mais frappante,

d'entrer dans la peau de son personnage, à l'encontre de celui qui, invariablement, fait entrer le personnage dans sa propre peau, et ainsi ne diffère jamais de lui-même.

Au résumé, il s'est toujours inspiré de la théorie de Gluck, en son *Epître dédicatoire d'Alceste*, et a « ramené la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations ».

Il l'a fait rigoureusement en cette série d'œuvres qui va de la légère et minuscule *Princesse jaune*, délicate fantaisie japonaise, au romantique drame d'*Ascanio*, vaste composition aux tableaux nombreux, pleine de mouvement, de fantaisie et de passion, en passant par *Samson et Dalila*, *Etienne Marcel*, *Henri VIII* et *Proserpine*. Plus près de nous, *Phryné* et *Javotte* ont montré cet esprit, curieusement protéiforme, en veine de gaîté et de badinage.

Je ne veux m'arrêter ici que devant deux de ces œuvres, d'intérêt capital, et de fortune jusqu'à présent très diverse : *Samson et Dalila* et *Proserpine*. Les autres ont été jugées à leur heure et reviendront encore devant le public ; aucune, vraisemblablement, ne prendra dans son attention une place plus large que les deux dont je viens d'écrire le titre, bien qu'ayant toutes de quoi l'intéresser et le retenir.

Samson et Dalila, la première née des partitions dramatiques de C. Saint-Saëns, est celle qui a eu la destinée la plus lente et aussi la plus brillante. Dédaignée à l'origine, il a fallu qu'elle fût représentée à Weimar pour occuper la presse ; elle n'est venue que bien des années après à Paris, où d'abord on n'en avait pas voulu. On la compte à bon droit comme un monument d'une rare beauté ; mais il me sera permis de dire que si elle justifie ce jugement, ce n'est pas, à mon sens, précisément pour les qualités qu'on lui attribue. Ouvrage très éclectique en sa conception, en effet, et non point d'une formule rigoureusement homogène, l'emploi de divers styles, voire du style italien, y est manifeste et j'ai pu dire naguère, à ce propos, que cette variété était assimilable à l'emploi par un peintre de touches différentes pour obtenir divers effets. Il n'y a point ici « défaut d'unité », comme l'a écrit certain critique allemand, tout en constatant dans cet ouvrage des beautés de premier ordre, mais application rationnelle des ressources multiples de l'art. Et c'est pourquoi je trouve *Samson et Dalila* admirable par une raison précisément con-



Ach. Jacquet del. et sc.

CAMILLE SAINT-SAENS

Art ancien et moderne

traire à celle que l'on donne communément pour en établir la valeur et l'opposer à d'autres ouvrages du même maître, d'une écriture bien plus égale.

En face de *Samson et Dalila*, je placerai *Proserpine*, non que j'entende comparer la valeur des deux œuvres, mais parce qu'il me semble opportun d'installer cette dernière à la place qu'elle n'a pas encore occupée jusqu'ici, étant relativement de trop récente origine, mais qu'elle doit certainement occuper dans l'avenir. Ici, le compositeur me paraît avoir donné la formule synthétique la plus individuelle, la plus parfaite et, je ne crains pas de dire, la plus moderne, sinon comme on l'entend, suivant une technique conventionnelle, du moins telle qu'elle convient au génie de l'art latin, qui est celui de notre race.

La comédie et le drame se mêlent dans *Proserpine;* il n'y est plus question de légende biblique : c'est une aventure passionnelle, un tableau dans lequel passent les amours farouches d'une courtisane florentine et les tendresses chastes d'une vierge au cœur ingénu.

Ici le langage musical ne se soucie ni du *parlante* de la comédie italienne, ni de la mélodie continue chère à l'école wagnérienne ; le compositeur, avec une habileté magistrale, fond dans la trame musicale les motifs-types, dont l'emploi brut pourrait bien n'être au fond, pour les médiocres, qu'un moyen de pallier l'indigence de leur inspiration et le défaut de leur savoir ; il y recherche, peut-être même jusqu'à l'excès, la simplicité et la réalité dans un genre où la convention a gardé de redoutables droits. Mais ce langage toujours juste est en parfaite concordance avec le milieu dans lequel se meuvent les personnages, avec les passions qu'ils expriment ; ce milieu, l'orchestre en fixe la couleur avec une étonnante richesse de palette ; il crée autour de l'action une atmosphère lumineuse et légère qui donne aux figures cette vibration particulière aimée des peintres.

La voix des personnages dessine sur ce fond les souples contours de la pensée musicale ; si l'instrumentation parfois la couvre de ses richesses harmoniques, communément elle respecte en elle, comme il convient, le maître organe de la passion humaine.

C. Saint-Saëns a donné à chacun des quatre actes de *Proserpine* une des physionomies de son talent : symphonique, mélodique, pittoresque, dramatique. C'est sur ces quatre assises que s'appuie sa construction musicale si harmonieuse dans son ordonnance générale.

C'est pourquoi je crois que cet ouvrage est celui que l'avenir placera un jour, non à la même hauteur peut-être, mais au même plan que *Samson et Dalila.*

Musicien dramatique, C. Saint-Saëns a du mouvement, de la passion, de la poésie, de la grâce, de l'esprit; on lui a contesté le don de l'émotion. A la vérité, son inspiration habite très haut : homme, il a pu souffrir profondément; artiste, il s'efforce de demeurer dans la sérénité, dans la force et dans la lumière, là où ne monte que très exceptionnellement le cri de la douleur humaine.

Il montre en l'application de son art la conscience d'un imagier du moyen âge ou d'un maître japonais, poussant le fini de l'exécution jusqu'au moindre détail des choses, de ce que l'observateur ne voit pas même sans étude, et cela, par conscience, par pureté, par probité professionnelles. Son écriture musicale est légère, comme le trait du pinceau aigu sur la trame soyeuse du papier de riz. Et de toutes ces légèretés se constitue la trame solide et sonore de son drame. Il a d'amusantes fantaisies d'écriture, des notations bizarres, des caprices de dessinateur qui sont comme un graphique de l'idée. Telle la chanson chinoise de la *Princesse jaune*, où les notes au-dessus et au-dessous de la portée semblent l'image et le reflet des choses tangibles ; tel le motif des *Géants* et des *Nains* dans le *Déluge*, dont la forme s'élève, énorme, et tout à coup se renverse, curieusement amenuisée.

Je viens de voir jusqu'ici C. Saint-Saëns à la seule lumière du théâtre : symphoniste, il est encore un autre homme; dans le genre de la musique pure ou du poème symphonique, très supérieur à celui du théâtre, pour un musicien de race, il a une individualité encore plus franche.

Entrer dans le domaine de ses œuvres symphoniques, c'est pénétrer dans le jardin réservé de sa prédilection. Ici, la magistrale action du compositeur s'exerce en absolue liberté ; aucune entrave ne le modère; aucune servitude ne le diminue : on le contemple dans la plénitude de sa force et de sa volonté.

Et des fleurs magnifiques s'épanouissent en ce jardin prodigieusement fertile et varié, qu'elles naissent de la musique pure ou de la musique librement associée à la poésie dont elle dirige alors l'expansion. Depuis la *Symphonie en mi bémol*, œuvre de sa dix-septième année, jusqu'à l'admi-

rable *Symphonie en ut mineur*, en traversant les pages de ce *Déluge*, dont la seconde partie est une terrifiante et superbe vision dantesque, éclatent la puissance et la diversité de production d'un maître qui, parfois contesté au théâtre, ne l'a jamais été ici et qui, de son vivant, le cerveau encore plein de conceptions dont l'avenir connaîtra les fruits, est considéré comme



Décor du deuxième acte de « Proserpine »

un classique, à cause de l'impeccabilité de la forme dont il revêt les pensées les plus hautes, comme les plus familières.

Il est de ceux qui ont le plus souffert de la critique, surtout à ses débuts, surtout au théâtre; on est généralement jugé avec dureté par ses contemporains : il y a trop de passion, de basse envie, d'aigreur dans les jugements. Celui-ci toutefois a résisté : la fermeté de son attitude, la rigidité de ses principes, la noblesse de son allure intellectuelle et morale ont fini par avoir raison de toutes les querelles et de toutes les attaques.

Les œuvres d'art ont, comme les livres, leurs destinées. C'est quand on relit tout ce qui a été écrit sur elles que l'on constate, hélas! l'inanité de la critique.

En ce qui le touche, C. Saint-Saëns l'a vue passer devant lui sans émoi et sans colère. Elle a été comme un tourbillon de feuilles mortes au pied d'un arbre robuste, solidement enraciné, incessamment chargé de fleurs et de fruits. Il est de ceux pour qui la postérité commence avant le déclin de l'âge, parce que, selon un jeune musicographe, il a écrit toujours sans hâte malsaine, sans concession à la mode, sans visée maladive à l'effet, cette obsession des décadents, cherchant non le succès violent et prochain, mais la lente et durable approbation des foules.

Le vrai beau, en effet, chose très relative et variable, le beau absolu, s'il existe, est celui qui s'impose aux âges et forme de l'opinion synthétique des générations une sentence définitive.

Un mot emprunté à Gounod rendant compte de l'un des opéras de C. Saint-Saëns terminera cette étude trop sommaire encore, malgré sa longueur :

« Va maintenant, cher grand musicien, ta cause est victorieuse. Parce que tu as été fidèle à ton art, l'avenir sera fidèle à ton œuvre ! »

Louis GALLET.





LES CHATEAUX DE FRANCE

VAUX-LE-VICOMTE

I



VAUX-LE-VICOMTE qu'a si admirablement restauré son propriétaire actuel, M. Sommier, est un des types les plus complets et les mieux réussis des châteaux du XVIIe siècle. C'est l'œuvre de Le Vau, de Le Brun, de Le Nôtre, et il faut ajouter de Foucquet, car ici le propriétaire ne s'est pas borné à fournir les fonds, il a revu, corrigé les plans, y a apporté son goût éclairé en matière d'art ; il a été le collaborateur de l'architecte, du peintre, du dessinateur des jardins; et l'œuvre ne lui a pas coûté seulement la somme considérable de quatre millions, il l'a payée de la perte de ses biens, de ses honneurs et de sa liberté.

Lorsqu'on regarde ce palais et les jardins qui l'entourent, l'esprit doit voir au delà de la belle harmonie des lignes et de la pureté du style, il doit évoquer dans ce décor les personnages qui y ont joué un rôle. Et quels noms ! Louis XIV, Anne d'Autriche, Mme de Sévigné, Mlle de Scudéri, Mlle de la Vallière; Mazarin, Colbert, Corneille, Molière, La Fontaine, Pellisson; pour les artistes : Le Brun, Poussin, Puget; jusqu'aux petits rôles tenus



Vue du chateau du côté de l'entrée

D'après une gravure de Pérelle.

par des premiers sujets chacun en son genre : Watel, majordome de M. le Surintendant, et enfin d'Artagnan, le mousquetaire, on pourrait dire le commandeur, qui, au dernier acte, vient arrêter le grand premier rôle, le très puissant seigneur Messire Nicolas Foucquet, chevalier, vicomte de Melun et de Vaux, ministre d'État, surintendant des finances, procureur général du Roi !

Quelle figure que celle de ce grand financier, occupant une des plus hautes magistratures du royaume ! Remarquablement doué, charmeur élégant et désireux de plaire, artiste, lettré, épris de tout ce qui est beau, mais joueur



NICOLAS FOUCQUET

D'après la gravure de NANTEUIL.

forcené, violentant la fortune, ne reculant pas devant des procédés plus qu'audacieux, faisant bourse commune avec l'État et ne sachant plus au jour du désastre lequel devait à l'autre. Il ne tenait guère en cela de son père, François Foucquet, administrateur à l'esprit pondéré, ni de sa mère, Madeleine de Maupeou, « une vraie sainte », disent les mémoires du temps.

Nicolas Foucquet eut toujours du goût pour les constructions. Il avait d'abord acheté, rue Croix-des-Petits-Champs, l'hôtel d'Emery, qu'on appelait



VUE DU CHATEAU (ÉTAT ACTUEL)
D'après une photographie du vicomte G. DE REVIERS DE MAUNY.

l'hôtel *commode*, en raison d'un confortable inconnu jusqu'alors, qu'il agrandit considérablement par l'acquisition de plusieurs maisons et dont les jardins occupaient une partie de la place des Victoires actuelle. Il se rapprochait ainsi du palais de son chef, Mazarin ; de même, à Saint-Mandé, où il achète une belle demeure touchant le parc de Vincennes, où habitait le Cardinal; il en fait une résidence des plus élégantes, tout en montrant une certaine crainte de paraître trop luxueux. C'est ainsi qu'« il donne l'ordre de ne faire que des bâtiments bas et à un seul étage pour que l'élévation ne déplût à Sa Majesté [1] ». Il avait aussi créé à Saint-Mandé des jardins remplis

[1] *Mémoire sur la vie de Foucquet.* Lettre du conseiller de La Fosse à Séguier.



Grand salon

de plantes rares, cultivées dans d'immenses serres dirigées par un jardinier hollandais ; on y voyait deux cents orangers de grande taille qui devaient orner, plus tard, le château de Versailles.

Mais il voulait une terre et un château en harmonie avec sa grande situation, pour y laisser, disait-il, « la marque de l'estat où il avait été », et il commença à transformer le petit domaine de Vaux, que son père avait acheté comme étant voisin de la vicomté de Melun, sur laquelle il avait des droits.

On avait travaillé à Vaux dès 1643, mais ce n'est qu'en août 1656 que Foucquet signe avec Le Vau les plans et devis du nouveau château. Le Vau était fils du grand voyer du roi à Fontainebleau. Il avait déjà bâti l'hôtel Lambert, l'hôtel de Rohan et le château de Raincy. Lui aussi voyait grand. Pour l'emplacement du futur château, on ne se préoccupa que médiocrement des beautés de la nature. Le site était sévère, la vue peu étendue, mais l'art devait suppléer à tout. On rase le village de Vaux et deux hameaux qui en dépendent, on capte les eaux de la petite rivière d'Auqueuil pour faire le grand canal, et on creuse un réservoir de plus de deux mille mètres cubes dans la partie supérieure des jardins, pour alimenter les vasques, les jets d'eau, les miroirs, qui, du reste, ne devaient jouer que les uns après les autres sur le passage des invités, et qu'Israël Silvestre a gravés avant qu'ils ne fussent terminés. Enfin Foucquet s'attache Le Brun qui arrivait d'Italie, où il avait étudié, grâce à la libéralité du chancelier Séguier. Au dire de Voltaire, la pension annuelle de Le Brun, durant son séjour à Vaux, fut de vingt-quatre mille livres. Florent Comte parle de douze mille seulement, mais en ajoutant : « par dessus du payement de ses ouvrages[1] ». Ce n'est pas seulement comme peintre que Le Brun collabore à Vaux ; décorateur et metteur en scène de premier ordre, il conseille Le Vau et Le Nôtre, il donne les dessins des vasques et des fontaines, il fait les maquettes des statues, il dessine le modèle des ornements, entrant dans le détail d'une rampe d'escalier, d'une serrure, d'un tapis et d'un meuble. Enfin il organise à Maincy, un village voisin, une manufacture de tapisserie de haute lisse avec des ouvriers venus des Flandres ; c'est dans cette manufacture qu'ont été tissées les Chasses de Méléagre ; c'est là que les peintres Courant et Lefébure exécutèrent les copies de l'Histoire de

[1] Jabach, le grand collectionneur, dont les tableaux, achetés par Colbert, formèrent les premiers éléments du musée du Louvre, voulut s'attacher Le Brun, à raison de vingt pistoles par jour.

Constantin. Là a été l'origine d'une des plus belles créations artistiques de l'industrie française, car ce sont les ouvriers et les métiers de Maincy qui,



Fournier Sarlovèze sc.

GRAND PANNEAU DU SALON D'ÉTÉ

transportés aux Gobelins [1] après la condamnation du surintendant, formèrent les premiers éléments de la manufacture royale [2].

[1] Les Gobelins appartenaient à une famille de teinturiers qui était venue s'établir à Paris dans le XVᵉ siècle, sur les bords de la Bièvre ; ils donnèrent leur nom à ce quartier. Rabelais les cite dans *Pantagruel*.

[2] *Le Château de Vaux-le-Vicomte*, par M. Eugène Gresy, annoté par M. Anatole de Montaiglon.

Vaux fut bâti en cinq ou six ans, avec des alternatives d'activité et de ralentissement, suivant les dispositions d'esprit et les ressources du propriétaire, qui se sentait parfois entraîné au delà de ses forces.

On parlait trop à la cour, au gré de Foucquet, de cette construction. Colbert était venu en secret visiter les travaux, et lorsqu'on attendait des visites princières, qui avaient lieu même avant que les travaux ne fussent achevés, des notes de Foucquet ordonnaient de congédier les ouvriers, quelquefois au nombre de dix-huit cents, et de les renvoyer dans les villages voisins[1]. Le cardinal de Mazarin, qui était venu à Vaux, avait fait à la Cour un tel récit de sa visite, que peu de jours après, le roi, la reine-mère et Monsieur arrivèrent à Vaux « comme en voisins[2] ». La journée se trouva belle et le temps fit les frais de la réception dont Leurs Majestés parurent fort satisfaites. Le roi y revint avec la reine Marie-Thérèse, peu de temps après son mariage. Il est donc inexact de dire, comme on le croit généralement, que la splendeur et le luxe de Vaux furent la seule cause de la chute du surintendant.

En regardant les gravures d'Israël Silvestre et de Pérelle, qui ont reproduit tous les détails du château et des jardins, on peut se rendre compte de ce magnifique ensemble, mais il faut lire la description qu'en a donnée Mlle de Scudéri dans le roman de *Clélie*, description après laquelle il ne reste plus qu'à glaner.

« Ce lieu, dit-elle, a tant de beautés surprenantes, qu'on ne peut les imaginer sans les avoir veues... aussi a-t-il été entrepris et achevé par un homme qui ne fait rien que de grand et de qui l'esprit, par sa vaste étendue, ne peut concevoir de petits desseins ; par un homme qui, donnant toute sa vie au service du Roy, veut mesme que ses plaisirs servent à l'embellissement et à la gloire de son pays. Vaux est situé à demi-journée de Paris ; le chemin en est beau, et pour surprendre d'autant plus, on n'aperçoit sa beauté que lorsqu'on est arrivé à l'avant-cour qui est grande, belle et spacieuse. »

L'entrée, en effet, est d'un aspect grandiose, avec sa première grille dont les pilastres sont formés par douze dieux taillés en façon de gaines de la plus grande allure et dont deux figures sont restées ébauchées comme au temps de Foucquet.

[1] Détail tiré de l'ouvrage si documenté et si intéressant de M. J. Lair sur *Nicolas Foucquet*.

[2] *Gazette de Loret*.

« La cour a quatre pavillons aux quatre coins avec d'autres cours des deux côtés qui dégagent celle-là. Quand on est dans cette avant cour on voit devant soi la façade du palais, qui est bâti sur une montagne d'architecture, s'il faut ainsi dire, car le perron, qui occupe toute la largeur de la seconde cour, donne une grande majesté au bâtiment. Mais avant d'arriver à ce perron, on trouve



L'Apothéose d'Hercule
Corniche du plafond de l'ancienne antichambre de Mme Fouquet

des fossés grands et beaux dont l'eau est claire et vive, on passe un pont et on entre dans la seconde cour. »

La gravure de Pérelle donne bien une idée de cet ensemble de fossés, de terrasses, de balustrades, de fontaines jaillissantes.

La façade du côté de l'arrivée est d'une belle ordonnance, d'un goût pur et simple, presque sans ornements; à peine quelques sculptures discrètes, des chiffres et des attributs au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée, huit

bustes et un attique avec deux statues couchées couronnant la porte d'entrée. Le perron franchi, on se trouve dans un grand vestibule à trois arcades qui autrefois laissait pénétrer la vue à travers toute l'épaisseur du château ; de belles colonnes soutiennent ce vestibule qui donne accès dans « le plus superbe salon qui fut jamais », dit Mlle de Scudéri, et dont le dôme est soutenu par douze arcades d'une rare élégance ; à la partie supérieure de ce hall qui tient toute la hauteur du château sont douze cariatides en ronde bosse représentant les signes du zodiaque, portant sur leurs têtes des corbeilles de fruits et reliées entre elles par des attributs et des fleurs. Ces cariatides et ces attributs étaient dorés au temps de Foucquet et se détachaient sur un fond rouge. Tout le bas de la pièce était peint en imitation de marbres de couleur.

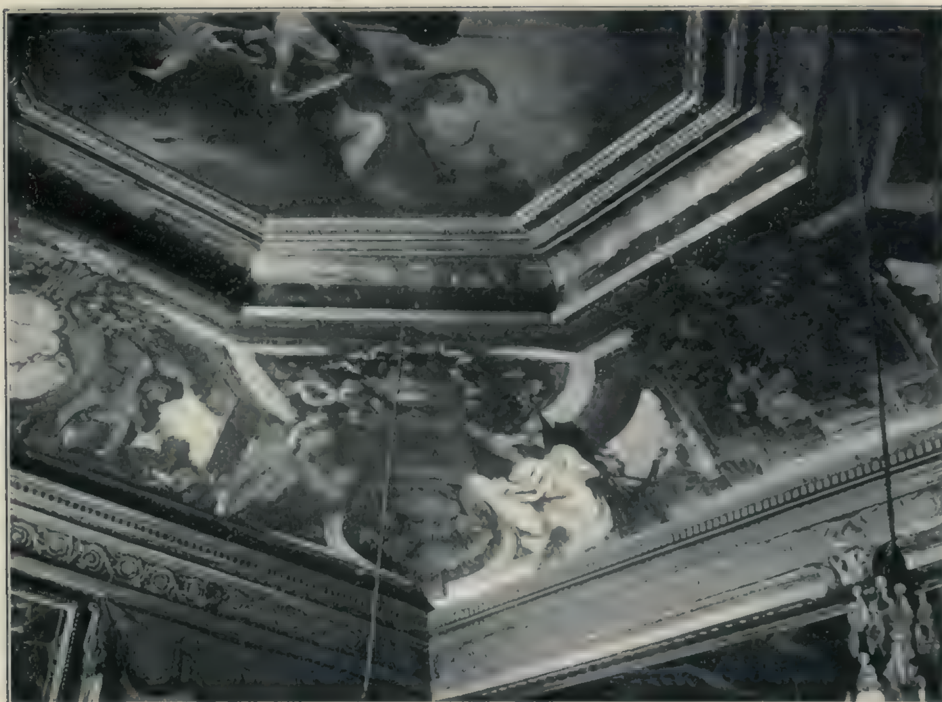
Le dôme lui-même devait être orné d'une grande composition de Le Brun, dont Mlle de Scudéri fait une description détaillée. Elle représentait le palais du Soleil, les Saisons, les Heures, Jupiter, Vénus, Mercure, avec au centre un écureuil et la devise *Quo non ascendet*[1]. *Jusqu'où ne montera-t-il pas?*

Cette décoration n'était sans doute qu'esquissée en 1661 ; car si Mlle de Scudéri et La Fontaine en font mention, il n'en est resté d'autre trace que la belle estampe d'Audran, dans laquelle l'écureuil a été remplacé par l'écusson de France. Cette esquisse de Le Brun fut montrée au cavalier Bernin lors de son voyage en France. Il la trouva « belle avec abondance, et sans confusion », ajoutant que M. Colbert devrait la faire exécuter quelque part. Il existe encore à Vaux cinq plafonds peints par Le Brun, superbes compositions allégoriques où les dieux et les astres disent les mérites et la gloire du maître du lieu.

Dans l'antichambre de Mme Foucquet, à droite du grand salon, l'*Apothéose d'Hercule*. Entouré de huit bas-reliefs représentant l'homme domptant les éléments, le demi-dieu est enlevé dans les cieux sur un char d'or attelé de deux chevaux, dont l'un est noir et l'autre alezan. On lit sur une des roues du char, qui écrase un serpent, l'ambitieuse devise. Colbert portait, comme l'on sait, une couleuvre (coluber) dans ses armes. Ce serpent écrasé et qui se retrouve dans d'autres compositions ne semble-t-il pas être l'ennemi que l'on pressent, mais que l'on ne pourra vaincre aussi facilement en réalité qu'en peinture. Par l'inventaire publié par M. Bonnaffé, on sait qu'au temps de

[1] Et non « *Quo non ascendam* », comme il a été dit par de nombreux auteurs.

Foucquet, quatre pièces de tapisserie représentant l'histoire de Clytemnestre décoraient cette salle et qu'il s'y trouvait une table de porphyre de trois pieds et demi, d'une grande valeur. Dans la chambre des Muses, qui était celle de Mme Foucquet et qui vient ensuite, le plafond représente la *Fidélité* montant vers le ciel, accompagnée de la *Prudence*, de la *Vertu* et de la *Raison*. Cette



Corniche du Plafond du Salon des Muses

dernière montre Apollon qui avec son arc tire contre l'*Envie*. Aux voussures du plafond sont peints des sujets en camaïeux, représentant les divers genres de poésie, entourés de fleurs et d'attributs au milieu desquels se remarque un vase supportant un aigle, les ailes déployées, ayant sur sa tête un écureuil et tenant dans son bec une banderole sur laquelle on lit le « *Quo non ascendet* ».

Mais où le pinceau de Le Brun s'est surpassé, c'est dans la composition et la facture des huit Muses placées deux par deux aux angles des voussures. Le plafond, dont pourtant Félibien disait « qu'il est ce qu'il y a de plus accompli

en France », ne gagne pas à ce voisinage. Là, tout est à louer, les chairs, les draperies, les attitudes. Rien de plus vivant que cette muse au visage rieur, tenant un masque de comédie à la main; rien de mieux modelé que le torse et les épaules de celle qui se montre de dos, jouant de la guitare, et que l'on regrette de voir dans une partie un peu obscure du plafond. Félibien fait observer que si les Muses sont représentées sans ailes, c'est que Le Brun a voulu marquer qu'elles sont les gardiennes du lieu et qu'elles ne doivent pas en sortir. Avant la disgrâce du surintendant, les parois de la chambre des Muses étaient décorées de huit pièces de tapisserie rehaussées d'or, représentant l'histoire de Vulcain et provenant de la fabrique anglaise de Mortlake. On voyait dans cette chambre vingt fauteuils de peluche de Chine, quatre lustres en cristal de roche, des miroirs dans une bordure d'argent et sur le sol un tapis de Perse.

A gauche du vestibule d'entrée, se trouve le salon d'été. Malgré un peu de confusion et de lourdeur dans les attributs et les guirlandes de fruits et de fleurs qui décorent le dessus du portique faisant communiquer cette pièce avec une petite antichambre, les peintures décoratives de ce salon sont d'une bonne époque, d'une grande légèreté et d'un goût parfait. Dans un des panneaux, un baldaquin surmonte le chiffre de Foucquet, et dans celui qui lui fait face, des ornements analogues entourent les armes de sa femme, Marie-Magdeleine-Jeannin de Castille[1]. Le plafond, à compartiments réguliers, représente la chute de Phaéton et les quatre Saisons. Ces peintures sont incontestablement antérieures à celles des Muses.

Elles sont d'un faire moins souple et d'une tonalité plus froide. Elles rappellent une frise qui se trouvait dans la grande pièce (à droite en entrant) qui sert aujourd'hui de salle à manger, et dont il ne reste que deux morceaux de cinq mètres chacun, placés dans le corridor du premier étage. Si ces frises ont été dessinées par Le Brun, c'est par un Le Brun se souvenant des bas-reliefs romains; on y retrouve cependant certaines figures qui prendront place plus tard, avec plus de mouvement, dans le *Triomphe d'Alexandre*. Les personnages sont peints en camaïeu d'ocre sur un fond bleu ardoise. Les peintures des portes et des lambris de cette pièce, quoique mieux traitées,

[1] Marie-Jeannin de Castille était la seconde femme du surintendant, elle avait les mêmes goûts artistiques que son mari. Le Brun lui donnait des leçons de peinture et était très satisfait des progrès de son élève.

étaient dans le même goût. Le plafond a conservé les poutrelles peintes comme au temps de Henri IV.

Ces poutrelles, de même que certains ornements et des paysages d'un faire un peu primitif, sont la preuve d'une époque de transition dans toute l'ornementation intérieure. Particulièrement dans la chambre du roi, on



Plafond de l'antichambre de la chambre du roi

trouve une différence de plus de quarante ans entre le style des peintures des lambris représentant des natures mortes, et celui des plafonds. Sans doute, de vieux peintres travaillaient dans le bas à la mode de Henri IV et de Louis XIII, tandis que le génie moderne de Le Brun s'affirmait dans les compositions où il mettait au goût français le souvenir des décorations à l'italienne.

Pour terminer le rapide examen des pièces, nous devons signaler l'antichambre de la chambre du roi avec son plafond de la transition, une frise d'écureuils et d'intéressants dessus de portes; la chambre de Louis XIV, où

celui-ci du reste n'a jamais couché, avec un plafond encadré des figures de Jupiter, de Mercure, de Mars et de Pomone. La pièce qui vient après et forme l'angle du château a une décoration qui donne un avant-goût du plus pur style Louis XIV; elle a dû être peinte à l'origine ou n'a peut-être jamais été terminée. Dans l'angle opposé de la construction, après la chambre de Mme Foucquet est un petit salon dont la décoration sur fond or avec des attributs de pêche et des fleurs, est peut-être un peu trop chargée, mais où Le Brun a peint au plafond *Morphée*, sous les traits d'une charmante jeune femme endormie sur des nuages.

Enfin au premier étage, où se trouvait le cabinet de Foucquet, à côté duquel était la chambre de Le Brun, nous ne pouvons passer sous silence une pièce dont le plafond Louis XIII est décoré de deux compositions exquises, comme couleur et comme dessin, représentant *Actéon* et *Diane au bain*.

FOURNIER-SARLOVÈZE.

(A suivre.)





L'EXPOSITION REMBRANDT

A AMSTERDAM

I



Trop souvent des fêtes accompagnant un événement historique, quels que soient l'éclat, le luxe et la dépense, en dépit de l'ingéniosité des décorateurs et de l'enthousiasme de la foule, il ne reste au bout de bien peu de temps qu'un souvenir vague, n'éveillant plus aucune impression, et presque rien à glaner pour l'historien de l'art. Vivement et fiévreusement préparées, vivement vécues d'une vie intense, vivement oubliées, elles ne laissent derrière elles aucune œuvre durable, aucune leçon féconde ; — un lyrisme figé dans la chronique contemporaine, quelques images rappelant mal les somptuosités éteintes, une date et rien de plus.

Après tant d'autres, ce serait encore le cas des solennités d'hier à Amsterdam, malgré la jeunesse et la grâce de la souveraine, la joie populaire et la

pompe accoutumée, si cette fois une manifestation artistique d'un ordre élevé, plus sévère peut-être, mais d'impression profonde et de souvenir durable, ne s'était ajoutée aux réjouissances habituelles, brillantes et éphémères. Des fêtes du couronnement de la reine, celle dont, il nous semble, on se souviendra le mieux, celle dont pour l'avenir sortira quelque enseignement, c'est l'exposition des œuvres de Rembrandt, rassemblées à Amsterdam pendant ces derniers mois de septembre et d'octobre. Le nouveau règne se datera ainsi pour nous, qui aura débuté par une aussi rare manifestation d'art, cette réunion unique d'ouvrages du plus grand maître hollandais, organisée en l'honneur de la reine Wilhelmine.

Le projet d'une exposition de tableaux de Rembrandt est dû à la Société d'artistes *Arti et Amicitiæ* d'Amsterdam qui en prit l'initiative dès 1895, mais peu après décida l'ajournement de ce plan jusqu'à l'année 1899. Un comité spécial [1] a organisé la présente exposition ; nombre de possesseurs d'œuvres du maître, malgré les risques toujours à craindre en pareille matière, ont consenti à se séparer pendant plusieurs mois de leurs trésors ; près de cent vingt-cinq tableaux et de trois cent cinquante dessins ont été ainsi réunis, et disposés dans une partie des salles du musée municipal d'Amsterdam.

Dans ce nombre considérable figurent, il est vrai, les toiles célèbres appartenant déjà au Musée, la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, la *Fiancée juive;* mais sans quitter la ville, on peut aussi admirer d'autres Rembrandt. Au Rijksmuseum sont restés notamment le beau portrait d'*Elisabeth Bas*, la curieuse composition connue sous le nom de *Narcisse*, une collection importante de dessins, et de l'œuvre gravé du maître, cet exemplaire hors ligne et bien connu du cabinet des estampes d'Amsterdam, en épreuves de toute beauté, quelques-unes uniques ; en ville encore les quatre Rembrandt de la collection Six, dont les deux pages fameuses, le *Bourgmestre* et la *Mère du bourgmestre;* enfin le musée de la Haye et la *Leçon d'anatomie* ne sont pas loin, aucun visiteur de l'Exposition n'a manqué de s'y rendre. Jamais, en aussi peu d'espace, pareille collection d'œuvres du maître n'a été réunie ;

[1] Voici la composition du Comité de l'exposition Rembrandt : *Président d'honneur :* M. Vening Meinesz, bourgmestre d'Amsterdam. — *Membres d'honneur :* MM. le Dr W. Bode, directeur des Musées royaux à Berlin ; le baron Mackay, Lord Reay, à Londres ; le chevalier de Stuers, ministre de S. M. la Reine des Pays-Bas, à Paris. — *Membres effectifs :* MM. R. van Hasselt, *président ;* Bart van Hove, *vice-président;* C. G. 't Hooft, *secrétaire;* W. Geertsema, *trésorier*, et MM. J. den Tex, le Dr A. Brédius, le Dr C. Hofstede de Groot, Charles Boissevain et H.-W. Jansen.



Portrait de jeune fille

Collection du Dr A. Brédius (La Haye).

et comment peut-on assez féliciter les organisateurs de pareille entreprise, d'avoir su grouper autour des chefs-d'œuvre demeurés en Hollande pareil nombre d'œuvres maîtresses, quelques-unes de premier ordre, et ramener pour un moment au pays natal tant d'ouvrages depuis longtemps dispersés, certains presque ignorés? Si les difficultés étaient grandes, le succès le plus complet a dépassé les prévisions. C'est bien la première fois, croyons-nous, que pour des œuvres de peinture on vit se déplacer et accourir une semblable légion d'admirateurs, et le privilège n'est plus maintenant aux seules solennités musicales de provoquer des pèlerinages et d'attirer ensemble au même endroit une telle foule et une telle élite. Et ce succès a été grandissant tant qu'a duré l'Exposition. Pour tout visiteur, si préparé fût-il, l'impression était identique, une admiration profonde, inattendue. On croyait connaître Rembrandt, et dans cette exposition d'ouvrages généralement assez inédits, il s'est montré plus grand encore, sa renommée s'est accrue, et le souvenir de cette fête d'art n'est pas près de s'éteindre.

Mais aussi pour Rembrandt cette manifestation venait à son heure, après un demi-siècle d'études suivies sur la vie et les œuvres du maître; c'est la dernière étape d'une réhabilitation progressive, et le triomphe définitif, par cette réunion de toiles où éclatent la splendeur et la variété de ce génie, désormais incontesté.

On se figure mal aujourd'hui, en présence de cette commune admiration, de cet unanime enthousiasme devant les œuvres réunies à Amsterdam, combien la postérité fut pendant longtemps et à tous égards dure et injuste pour Rembrandt. Depuis que de son vivant il s'enfonce dans l'obscurité, oublié par ses contemporains, et jusqu'aux dernières années du siècle, sa peinture est peu regardée, et partant peu comprise, le goût public s'en désintéresse, la critique la méprise ; sa vie mal connue est plus maltraitée encore ; de toutes pièces on fabrique un Rembrandt légendaire, avare, âpre au gain, dur à ses élèves, s'en allant voyager à Venise, en Angleterre, personnage peu sympathique, plus mystérieux et plus sombre que ceux de ses tableaux, — tel enfin qu'il nous apparaît à travers les contes ridicules d'Houbraken, de Descamps, de Dargenville et autres anciens auteurs, glosant à l'envi sur ce thème facile. Oubliant l'essentiel, n'interrogeant ni les œuvres, ni les documents certains, trop longtemps on ignora tout à la fois l'homme et l'artiste. Au contraire, et c'est l'honneur de la critique de ces dernières années d'avoir

entrepris cette tâche et de l'avoir menée à bonne fin, nous avons aujourd'hui les éléments d'information les plus complets ; notre admiration comme notre examen ne risquent plus de s'égarer et portent sur un terrain solide.

Du jour où l'existence du peintre fut sérieusement étudiée, en même



Le Christ a Emmaüs
Collection de Mme André Jacquemart (Paris).

temps que ses ouvrages étaient analysés et classés, — l'œuvre et la vie s'éclairant, s'expliquant l'un l'autre, — rapidement une nouvelle figure d'artiste jusque-là insoupçonnée se découvrait, et du Rembrandt de la légende il ne restait bientôt plus rien. Le peintre de ces toiles sombres, mystérieuses, baignées d'une lumière dorée, a passé — qui l'ignore aujourd'hui ? — toute une vie de travail au foyer domestique, et loin d'être avare, méprisa l'argent

au point de se ruiner ; quant à l'œuvre, jadis si méconnue, mieux comprise, bien groupée, beaucoup plus considérable qu'on ne l'eût supposé, elle montre combien le génie de Rembrandt fut vaste et multiple et place son auteur au rang des premiers maîtres de toutes les écoles.

C'est en 1853 que M. Scheltema publia à Amsterdam la première biographie sérieuse de Rembrandt. W. Bürger traduisit cette brochure en français, et s'il ne put élever à son maître favori le monument qu'il rêvait, il lui consacra du moins des pages excellentes dans ses *Musées de Hollande*, et çà et là dans ses autres ouvrages, qui demeurent le modèle des études sur la peinture ancienne. M. Vosmaer réalisa le projet de Bürger, et son *Rembrandt*, malgré les travaux plus récents de MM. Bode et Brédius notamment, reste encore une des meilleures sources à consulter en la matière. En France, Fromentin, dans ses *Maîtres d'autrefois*, écrit sur Rembrandt des chapitres inoubliables ; tour à tour Ch. Blanc et Eugène Dutuit mettent aux mains de tous son œuvre gravé, décrit, commenté et reproduit entièrement. Plus récemment, M. Emile Michel résume tous ces travaux, y ajoute ses propres recherches, dans son très beau volume sur le maître hollandais ; enfin, en ce moment se poursuit la publication d'un ouvrage considérable, donnant la reproduction de tous les tableaux de Rembrandt, et dû à l'heureuse initiative de l'éditeur parisien M. Ch. Sedelmeyer [1].

La connaissance, pour qui veut étudier Rembrandt, est donc aujourd'hui singulièrement facilitée ; il ne semble guère qu'il nous reste encore quelque chose à apprendre sur sa vie [2] ; quant à son œuvre, on en rencontre des parties dans presque toutes les grandes collections publiques ou privées ; aussi suffit-il, comme toujours en pareille matière, de lire un peu, de regarder beaucoup ; et cette étude, qui d'ordinaire demande quelques voyages, quelques stations en divers musées, l'Exposition d'Amsterdam a permis à ses nombreux visiteurs de la faire d'un seul coup, et de suivre,

[1] Sous ce titre, *l'Œuvre complète de Rembrandt*, texte du Dr W. Bode, et documents réunis par le Dr Hofstede de Groot, M. Sedelmeyer, qui a prêté à l'Exposition d'Amsterdam la reproduction de tous les tableaux de Rembrandt n'y figurant pas en originaux, a bien voulu mettre à notre disposition, pour l'illustration de ce travail, sa collection de photographies et les planches de son ouvrage. C'est à cette gracieuse obligeance, dont nous tenons à le remercier ici, que nous devons de pouvoir donner les reproductions d'œuvres inédites et peu connues en France.

[2] Dans ces dernières années, toutes les archives pouvant donner quelques renseignements sur Rembrandt ont été dépouillées, et nous tenons du Dr Brédius qu'il ne reste plus que quatre documents inédits et qui seront prochainement publiés dans *Out-Holland* ; après, il ne faut plus compter que sur un hasard inespéré pour avoir quelque détail nouveau de la vie de Rembrandt.



CAPTURE DE SAMSON

Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne

Galerie de [illegible]

dans cette réunion considérable de tableaux, appartenant à toutes les périodes de la vie du maître, à la fois le développement de son génie, ses variations et les procédés successifs de son exécution.

Nous nous figurons volontiers que pour certains visiteurs de l'exposition Rembrandt, il a dû y avoir un étonnement, sinon une désillusion, devant cer-



MISE AU TOMBEAU
Musée Hunter (Université de Glasgow).

taines des œuvres exposées, nous voulons dire pour des amateurs qu'une étude spéciale n'aurait pas précédemment préparés et qui ne connaîtraient par exemple que la collection du Louvre. Dans celle-ci, une des plus riches et des mieux composées cependant, il n'y a aucun désaccord entre les divers tableaux; à peine pense-t-on à remarquer certaines différences dans la facture; mais du portrait de Rembrandt en ovale, daté de 1633, qui ouvre la série à notre musée national, jusqu'au *Saint Mathieu*, de 1661, qui la ferme, il n'y a qu'une évolution lente; le lien de parenté est évident entre toutes les œuvres

exposées. Il n'en est pas de même dans la collection réunie à Amsterdam, et l'on y rencontre ce qui manque au Louvre, et à bien d'autres musées, ce qui, conséquemment, trouble et déroute au premier abord : des œuvres de jeunesse de coloration assez froide, d'une facture très soignée et précieuse, et aussi des dernières années de Rembrandt des œuvres inattendues, des études faites par le maître alors complètement oublié de ses contemporains, et ne travaillant plus que pour lui-même, des recherches en différents sens, des peintures d'une manière brutalement rembranesque, exagérée à les rendre suspectes, d'autres d'un sentiment tout moderne, plus déconcertantes encore.

Ce qui contribue à provoquer ce trouble, c'est qu'il a été impossible d'empêcher à Amsterdam les œuvres de date et de facture très diverses de se voisiner ; les difficultés matérielles les plus élémentaires s'opposaient à ce qu'il en fût autrement ; l'ordre chronologique ne pouvait être rigoureusement suivi dans le placement des œuvres. A un autre point de vue, il n'était peut-être pas mauvais d'opposer des œuvres de différentes époques de la vie du maître, et de montrer ainsi par leur juxtaposition que Rembrandt a été également grand dans des manières très diverses.

Avant d'aborder le détail des ouvrages exposés à Amsterdam en les prenant dans leur ordre de production, il ne nous paraît pas inutile de rappeler que la vie de Rembrandt se divise en deux grandes périodes, la *Ronde de nuit* (1642) formant le point d'arrêt entre les deux, et qu'à chacune de ces deux périodes correspond à peu près une manière de peindre, une exécution caractéristique et distincte. En exceptant les peintures d'extrême jeunesse, peu nombreuses, connues à peine depuis quelques années et dont nous reparlerons plus loin, les œuvres qui précèdent la *Ronde de nuit*, et quelques-unes des années immédiatement postérieures, sont d'une facture soignée, la pâte en est même un peu lisse dans les nus, très dorée, le travail du pinceau est souvent fondu dans les visages ; si déjà quelques empâtements se montrent, par exemple dans les vêtements, par contre, d'autres accessoires sont traités avec un soin extrême, des bijoux très orfévrés, certaines parties estompées avec une délicatesse exquise, tels des cheveux, des bouts de fourrure. En thèse générale, toute œuvre qui présente ces caractères se date avant 1642 ou peu après[1]. Au con-

[1] C'est au Louvre le cas des portraits de Rembrandt jeune par lui même, datés l'un de 1633 salle des portraits de peintres), les deux autres de 1634 et 1637 (grande galerie). La célèbre *Leçon d'anatomie*, de la Haye (1632), dont justement le premier aspect un peu froid surprend tout d'abord, présente les mêmes caractères ; enfin, de cette première manière précieuse, le musée de Cassel, si



JEUNE FEMME A SA TOILETTE

(Collection du Dr A. Brédius, La Haye.)

traire, après la *Ronde de nuit* et déjà dans l'exécution de celle-ci, c'est la facture bien connue, celle que goûtent par excellence les amateurs ; dès que l'on

riche en œuvres de Rembrandt, possède deux admirables specimens, le portrait de Saskia (1634), de profil, tournée à gauche, chargée de perles et de bijoux, et le beau portrait de jeune femme en buste.

De la seconde manière de Rembrandt les exemples sont nombreux au Louvre, l'*Hendrickje*

prononce le nom de Rembrandt, on pense tout de suite à cette seconde manière, on revoit une pâte onctueuse, abondante, nourrie, saturée de couleur, faisant surgir de l'ombre les personnages vivants et lumineux. Et même nous pouvons, au cours de cette seconde période, noter une nouvelle phase, fixer encore une date. A partir des *Syndics* (1661), cette facture s'exaspère à mesure que l'artiste vieillit, les empâtements deviennent excessifs, la couleur plus brutale; encore un pas et ce serait l'excès, la *charge* du système, où sont souvent tombés élèves et imitateurs, si l'on n'ose dire Rembrandt lui-même.

Est-il besoin d'ajouter que notre division en deux périodes n'a rien de rigoureux. Après la *Ronde de nuit*, nous avons déjà pris soin d'en avertir, on trouve encore des œuvres d'une facture lisse et précieuse, voulues sans doute plus par la clientèle que par le goût personnel du peintre ; de même si la *Ronde de nuit*, en mettant pour la première fois Rembrandt aux prises avec un ouvrage de dimensions considérables, lui fit un besoin d'une facture plus large, et contribua ainsi à l'entraîner pour l'avenir vers une peinture plus énergique, il va sans dire que des études faites auparavant, pendant la première période, l'avaient préparé à cette manière plus vigoureuse, plus empâtée qu'il adopta définitivement par la suite. Enfin, et cela va de soi, il y a des œuvres heureuses où se retrouvent les qualités des deux manières : le fini précieux de l'une, la belle coulée de pâte de l'autre, les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, par exemple.

L'œuvre de Rembrandt ainsi rappelée en ses grandes lignes, commençons la visite de l'exposition; elle nous donnera, depuis les débuts du maître jusqu'aux approches de sa mort, une suite de productions s'étageant, on peut dire presque année par année.

Nous voici devant les premières en date, tableaux singulièrement précieux, et jusqu'à ces dernières années à peu près inconnus; le Louvre n'en possède pas d'analogues. Ils sont d'un aspect froid, sec, d'une tonalité gris clair, n'offrent encore rien de rembranesque, et pour se les expliquer

Stoffels du Salon Carré (vers 1652-1654), la *Bethsabée* de la collection Lacaze (1654), le portrait de jeune homme du Salon Carré (1658), etc.; mais de la dernière manière de Rembrandt, très empâtée, le Louvre ne peut guère montrer grand'chose : le portrait de *Rembrandt vieux* (1660, Salon Carré), le *Saint Mathieu* (1661), les deux dernières œuvres en date de notre Musée national, ne font qu'annoncer ce que deviendra la facture du maitre, dans les dernières années, telle qu'on la voit dans la *Fiancée juive*, d'Amsterdam (1665), et le *Portrait de famille*, du musée de Brunswick (1668-1669).

il faut se rappeler les études de Rembrandt et comment il a été amené à confectionner ainsi ces petits tableautins de 1627-1628.

Rembrandt naît à Leyde (15 juillet 1606), la ville d'Engelbrechsz et de Lucas Huyghensz, dit Lucas de Leyde; ses parents sont de petite bourgeoisie, assez aisée; il est, comme chacun sait, le cinquième fils du meunier Harmen



Paysage montagneux
Collection G. van Rath (Budapest).

Gerritsz; peu de temps étudiant des classes de lettres de l'Université, il entre en apprentissage chez Jacob van Swanenburch, y passe les trois ans réglementaires, et de là avec son compatriote Jean Lievensz, au talent précoce, s'en va à Amsterdam travailler chez P. Lastman ; il n'y reste pas longtemps, six mois, et revient travailler seul à Leyde (1624).

Lastman, peintre médiocre, dont le Louvre possède un tableau, *le Sacrifice d'Abraham*, eut cependant une influence sur son illustre élève ; il avait été en Italie, et avait déjà ce goût de la défroque, des accessoires, des turque-

ries ; Rembrandt devait en hériter, ainsi que du sens de l'arrangement et de la composition.

Peut-être faut-il remonter au delà de Lastman, et rechercher chez un autre peintre, dont Rembrandt vit sûrement des œuvres s'il ne put suivre son enseignement, les exemples qui l'ont le plus frappé et inspiré en ses premiers essais. Pendant son séjour à Rome, Lastman avait vécu dans l'entourage d'Elsheimer, peintre trop oublié, dont le rôle fut considérable sur ses contemporains ; il dut, à son retour à Amsterdam, rapporter avec lui des œuvres d'Elsheimer, les donner comme exemples à ses élèves. Elsheimer est un autre peintre que Lastman, lourd et gauche italianisant, à la palette triste et sombre ; il a le goût de l'arrangement, sait placer un fond de paysage dans le genre de J. Breughel, draper joliment de petites figures à l'italienne, exprimer avec esprit des accessoires, modeler des personnages dans une gamme claire assez harmonieuse.

Le musée de Francfort-sur-le-Mein possède d'Elsheimer une œuvre remarquable, le *Sacrifice de Lystra*. Qu'on la regarde attentivement et qu'ensuite on examine les premières œuvres de Rembrandt, la filiation est évidente, il y a les mêmes accords de couleurs claires, gris, jaunes et verts, des bijoux, des fourrures traitées de la même manière précieuse et un peu sèche. Le tableau tout imprégné d'un italianisme de bon aloi contient d'ailleurs des détails charmants. Rembrandt, qui devait tant s'inspirer de la tradition italienne sans jamais aller en Italie, en recevait ainsi dès le début de sa carrière l'influence par Lastman et Elsheimer.

On ne connaît aucun tableau de Rembrandt avant 1627, année du *Changeur* du musée de Berlin, du *Saint Paul dans sa prison*, du musée de Stuttgard, tous deux signés et datés de 1627 ; le petit *Philosophe lisant à la lueur d'une chandelle*, de l'exposition, paraît être de la même époque (n° 1, à M. Xavier Mayer, de Vienne). C'est une petite peinture sur cuivre, froide, mince, assez poussée, avec un parti pris d'opposition violente entre la lumière et l'ombre, dans le goût italien. Le *Reniement de saint Pierre* (n° 3, à M. Karl von der Heydt, de Berlin), autre tableau minuscule signé RHL 1628, présente la même recherche d'effets de lumière, avec des ombres trop fortes.

Plus importante de dimensions et d'intérêt est la *Capture de Samson* (n° 2, à l'Empereur d'Allemagne, galerie de Sans-Souci), qui présente un étalage de bimbeloterie orientale et d'étoffes traitées avec un soin qui va jusqu'à



SALUTATION DE LA VIERGE
Collection du duc de Westminster (Londres).

la sécheresse, dans cette gamme claire, jaune et grise dont nous avons parlé.

Que de personnes a dû surprendre l'attribution à Rembrandt de cette peinture d'aspect si froid et si peu rembranesque : et comme on se figure

peu le futur maître de la *Ronde de nuit* travaillant avec ce soin méticuleux à détailler dans cette couleur quelque peu criarde tous ces accessoires! L'œuvre est bien authentique cependant, signée et datée RHL 1628. C'est l'année où Gérard Dou entre dans l'atelier de Rembrandt ; il y prend l'habitude de l'exécution précieuse; et tandis que son illustre maître peu à peu perd ce goût du fini dans les accessoires, l'élève l'érige en principe et le pousse à l'extrême.

On connaît à Paris le *Judas rapportant le prix de la trahison*, qui de la collection Haro avait passé dans la collection Martinet, et appartient maintenant au baron Arthur de Schickler. Ici la composition est dramatique, l'expression des visages énergique, si la couleur est restée froide et si le clair-obscur manque encore (n° 5; — vers 1628-29). L'œuvre eut un certain retentissement et contribua à la renommée de son auteur[1]. La première célébrité de Rembrandt date de ce moment. De la même époque, et dans la même notation un peu grise, le curieux tableau *les Pèlerins d'Emmaüs*, appartenant à Mme André Jacquemart, de Paris, nous montre une étude de physionomie déjà étonnante dans la figure de l'un des disciples, tandis que l'arrangement du Christ à contre-jour, et un parti pris d'ombres trop violentes au premier plan sentent encore la formule (n° 8).

En même temps que Rembrandt exécutait ces petites compositions, tableautins demandés probablement par le goût contemporain, il commençait des études d'après son père, sa mère, ses proches et lui-même, études qu'il continuera jusqu'à sa mort.

La facture de ces premiers essais — têtes de plus grandes dimensions que celles des compositions dont nous venons de parler — est claire et froide, les figures s'enlèvent sur un fond gris clair, et les ombres ont des tonalités verdâtres[2]. Ces portraits sont ceux de son père et de sa mère (4 et 6, au Dr Brédius, de La Haye), d'une peinture un peu décolorée ; de facture plus souple est un petit portrait de lui-même (n° 7, à M. W. Beattie, de Glasgow); et plus important, bien qu'encore sec et froid, mais avec des recherches d'effet et

[1] Dans une autobiographie du poète contemporain Huygens, qui devait avoir par la suite d'importantes relations avec Rembrandt, se trouvent la description admirative de ce tableau, et l'éloge de l'expression pathétique donnée à la figure de Judas.

[2] De cette tonalité verdâtre et du fait que la plupart de ces ouvrages ont été restitués à Rembrandt par le Dr Bode, on a un moment baptisé cette série de tableaux du nom de *Rembrandt verts du Dr Bode*.



JUDAS RAPPORTANT LE PRIX DE LA TRAHISON
Collection du baron A. de Schickler Paris.

d'ombres, un autre portrait de lui-même, la bouche entr'ouverte, à peu près de grandeur naturelle (n° 9, au prince Lubomirski, à Léopol, Galicie); d'autres modèles lui servent, c'est sa sœur (petite tête au Dr Hofstede de Groot, d'Amsterdam, n° 13), c'est un vieillard dont nous avons une petite étude très délicate (n° 12, à M. O. Gottschald, Leipzig), et qui pourrait bien aussi avoir posé le *Saint Pierre dans sa prison*, signé RHL 1631 (au comte de Mérode-Westerloo, Bruxelles). Ce dernier tableau, d'une tonalité encore grise et claire, a des parties d'une délicatesse d'exécution remarquable, les mains sont très finement détaillées, et les yeux clairs du personnage bien observés et rendus (n° 17). L'œuvre qui clôture cette première série, et annonce les tableaux plus dorés qui vont suivre, est le portrait du père de Rembrandt, une chaîne au cou, signé et daté RHL 1631; la coloration a déjà changé, les ombres sont plus chaudes, la tonalité plus soutenue (n° 18, à M. F. Fleischmann, Londres).

Dans le tableau important signé de 1632, qui représente la toilette d'une jeune fille, dite la *Fiancée juive*, on retrouve encore des marques de la toute première manière de Rembrandt; malgré le clair-obscur du fond, il y a encore des tonalités froides, des gris-clairs dans les nus, en même temps des accessoires traités avec une minutie presque excessive. Mais ce sont les dernières traces de la pratique du début (n° 21, au prince de Liechtenstein, à Vienne).

En effet 1632 est aussi la date de la *Leçon d'anatomie;* dès 1631, Rembrandt a quitté Leyde pour Amsterdam qu'il n'abandonnera plus; il commence à être connu, et nous trouvons maintenant la série des beaux portraits de la manière un peu lisse, mais d'une belle couleur soutenue, lumineuse et ambrée.

Tels sont le *portrait de Martin Looten*, de 1632 (au capitaine Holford, Londres), et le joli profil de la sœur de Rembrandt, Lysbeth van Ryn, que les Parisiens ont pu admirer l'an dernier à l'Exposition de portraits de femmes et d'enfants, à l'École des beaux-arts (n° 22, à Mme André Jacquemart). Voici le même modèle, de face cette fois, avec des cheveux blond doré envolés autour de la tête un peu poupine (n° 25, à Mme la baronne de Hirsch-Gereuth, Paris); ce portrait est assez analogue à celui du musée Bréra, à Milan.

Rembrandt, en passe de devenir portraitiste à la mode, n'abandonne pas les compositions, peintes ou gravées (ses premières eaux-fortes sont de 1628); ne dirait-on pas d'une eau-forte légèrement colorée et *saucée* par le maître lui-même, en voyant cette remarquable petite grisaille, la *Mise au tombeau*, du

musée Hunter (Université de Glasgow), avec l'étonnant effet de lumière que l'on peut deviner (n° 28)? La mode devait demander d'autres compositions moins sévères à Rembrandt, témoin ce curieux tableau : *Diane, Actéon et Callisto dans un paysage*, avec quantité de petites femmes nues, finement traitées, aux allures spirituellement expressives (n° 32, à S. A. le prince de Salm-Salm, Anhalt). Parmi les œuvres peu connues de l'Exposition, celle-ci est certainement une des plus inattendues.

Moins inédit est le double portrait connu depuis longtemps sous le nom du *Bourgmestre Pancras et sa femme*, qui représente en réalité Rembrandt et sa femme Saskia, celle-ci essayant une parure. Bien que renommée, cette peinture est assez froide et vide (n° 36, à S. M. la Reine d'Angleterre). D'une autre allure est le *Rabbin au turban blanc* (au duc de Devonshire, n° 39), et d'un autre charme la *Jeune femme à sa toilette* (au Dr Brédius, n° 40), délicieusement colorée [1].

Le Louvre ne possède pas de paysage de Rembrandt, et c'est dommage ; à défaut de la *Ruine* du musée de Cassel, son chef-d'œuvre en ce genre, on se contenterait volontiers du beau *Paysage montagneux* qui la rappelle assez bien ici (n° 41, à M. Georges Rath, Budapest). Les deux autres paysages exposés, le *Paysage avec le bon Samaritain*, avec un ciel d'orage et un coin ensoleillé (n° 42, au musée Czartoryski, à Cracovie), et le petit *Paysage* du comte de Northbrook (n° 50) sont encore bien intéressants ; ils montrent à quelles recherches Rembrandt se livrait en ce genre et comme il y a précédé Turner et Constable.

De 1640, l'année du *Ménage du menuisier*, du Louvre, une composition délicatement traitée, un chef-d'œuvre assurément, est cette Visitation, appelée improprement la *Salutation de la Vierge* (n° 45, au duc de Westminster) ; toutes les qualités du maître y sont réunies, clair-obscur, couleur, arrangement ingénieux, expression des personnages; la figure de la jeune Vierge de profil, si fine, est inoubliable (signé Rembrandt, 1640); de la même époque, une autre composition colorée, l'*Expulsion d'Agar* (n° 46, à C.-I. Jonides, Brighton).

Enfin, la première partie de l'œuvre de Rembrandt s'achève ici par un autre

[1] Le même amateur possède un autre portrait de jeune fille, peint vers 1630, dans une gamme claire, et un accord gris, vert et rose (n° 15). C'est un des plus jolis specimens de la manière froide de Rembrandt.

chef-d'œuvre, d'ailleurs connu, la *Dame à l'éventail* (à S. M. la Reine d'Angleterre, Buckingham-Palace, Londres). C'est l'un des plus beaux portraits dans la manière dorée, et des portraits de femme peints par Rembrandt, peut-être le plus empreint de distinction.

Dans ces qualités d'expression doucement voilée, de modelé dans les finesses les plus délicates, dans cette manière encore précieuse, enveloppée et ambrée, Rembrandt ne pouvait guère aller plus loin.

Aussi comprend-on, qu'esprit toujours épris de nouveauté, il ait cherché un autre mode de peinture, des procédés d'exécution rendant mieux l'impression de la vie, les jeux de l'ombre et de la lumière, l'intensité de la couleur. L'œuvre qui suit historiquement celle-ci montre dans quelle voie nouvelle il va désormais s'engager; ce n'est pas un essai quelconque, c'est une page de première importance, trônant à l'Exposition, comme précédemment au Musée. Il s'agit de la *Ronde de nuit*, exposée ici avec un soin jaloux et dans des conditions jusqu'alors inconnues; elle s'y est animée d'une vie nouvelle et surprend même ceux qui croyaient déjà la connaître. Nous commencerons avec elle notre prochain article.

MARCEL NICOLLE.

(*A suivre.*)





SAINT PIERRE REPENTANT DANS SA PRISON

HORLOGES ET PENDULES[1]


Fig. 1.

Nous avons vu que, dès la fin du XVIe siècle, deux systèmes d'horloges se trouvaient en présence : les horloges à contrepoids et celles à ressort moteur; nous savons à quelles solutions artistiques ont donné lieu les premières; il nous reste à étudier les secondes.

Parmi les plus anciennes nous citerons celles qui figurent au musée de Cluny, datant de la fin du XVIe siècle. Leur mécanisme n'est autre que celui des montres, dont l'invention remontait déjà à près de cent ans. La facilité qu'elles présentaient de pouvoir fonctionner dans toutes les positions avait permis de donner à leur enveloppe des formes assez variées. Plusieurs affectent celle de petits coffrets en cuivre, ciselés plus ou moins richement, carrés ou hexagonaux, sur la face supérieure desquels était tracé le cadran (fig. 1). Nous ne saurions dire à quels usages spéciaux répondaient ces horloges, qualifiées dans le catalogue d'horloges de bureau et dont le cadran, par suite de sa position dans un plan horizontal, est d'une lecture peu facile.


Fig. 2.

Beaucoup plus pratique serait aujourd'hui l'horloge en forme d'ostensoir qui se voit dans la même vitrine et dont le cadran vertical permet de reconnaître l'heure d'un simple coup d'œil jeté sur la position des aiguilles (fig. 2). Cette disposition ne manque pas d'élégance et convient bien à une horloge fonctionnant comme une montre;

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 octobre 1898, t. IV, p. 357.

mais la maigreur du pied, par rapport à la masse de la boîte, laisse l'œil peu rassuré sur la stabilité du tout.

Nous connaissons une autre petite horloge de la même époque offrant une solution plus satisfaisante. Elle est entièrement en cuivre, le cadran seul est argenté. Son aspect est celui d'un petit édifice cubique surmonté d'une coupole ajourée, renfermant le timbre de la sonnerie et dont les parois latérales et le soubassement sont ornés de signes astronomiques.

Quand l'application du pendule aux horloges à ressort moteur fut devenue générale, il fallut tenir compte dans la composition de celles-ci de cet organe nouveau. Les éléments constitutifs de la pendule se trouvaient déterminés. Le thème qu'ils fournissaient à l'imagination et au goût des artistes allait donner lieu, pendant trois cents ans, à des interprétations variées qui porteraient l'empreinte des goûts de chaque époque, trahiraient les défaillances de son esthétique et, mieux que tout autre document, nous renseigneraient sur sa vie morale.

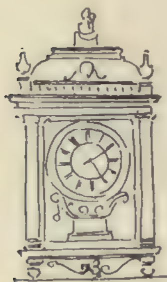


Fig. 3.
Pendule Louis XIII

On se borna, au début, à augmenter la hauteur de la boîte, et la face antérieure prit la forme d'un rectangle dont le cadran occupait la partie supérieure. La partie inférieure recevait un motif de composition variable, plein ou ajouré, mais conçu, tout au moins en apparence, de façon à soutenir le cadran.

La plupart des horloges du règne de Louis XIII offrent cette disposition (fig. 3). Elles sont généralement en ébène, bois très recherché alors. Des ornements de cuivre, tournés, découpés, ciselés, bien répartis, complètent ces compositions savamment ordonnancées et plaisantes à l'œil malgré leur sévérité. Ces pendules étaient placées généralement le long des murs, sur un cul-de-lampe s'harmonisant avec elles comme forme et comme matière, la configuration des cheminées de l'époque ne leur ayant permis qu'exceptionnellement de s'installer à la place qui devait, par la suite, leur être dévolue.

Les mêmes principes sont observés pendant la période suivante. Les éléments d'ornementation, variant avec le goût régnant, communiquent seuls aux pendules un caractère spécial. La marqueterie de Boulle vient souvent recouvrir de sa riche étoffe les parties unies de la boîte, tandis que les bronzes, ciselés d'un coup de burin énergique, dessinent, par leur relief accentué, les lignes principales.

Les spécimens les plus fastueux de cet art particulier (fig. 4), malgré l'outrance de leur ornementation, conservent encore cette pondération, en quelque sorte hiérarchique, qui, dans toute bonne composition, subordonne, en leur attribuant des grades différents, tous les éléments à un motif principal. Le cadran garde sa place, il est toujours maître chez lui. On le préférerait peut-être entouré d'une cour moins nombreuse, mais on doit constater qu'il reste le centre des honneurs. Il revêt lui-même une parure dont il s'était passé jusqu'ici et qu'il dépouillera plus tard. C'est de cette époque que datent ces cadrans de cuivre ciselé en relief, enchâssant des plaques d'émail blanc sur lesquelles sont marquées les heures.



Fig. 4.
Pendule Louis XVI
(Collection de M. J. B.)

L'ornement qui occupe le dessous du cadran a abandonné sa fonction de support, dévolue dès lors à deux petites consoles en cuivre uni qui le rattachent suffisamment au corps de la boîte. Le soleil, qui est le principal symbole des horloges du règne de Louis XIV, doit être moins considéré comme un signe astronomique que comme une allusion à la majesté du grand roi. Il est souvent représenté sous les traits de Phébus sortant des nues.



Fig. 5.
Pendule Louis XV
(Garde-meuble national.)

La première partie du XVIIIe siècle nous offre un type de pendule fort gracieux. Les moyens d'exécution restent ceux de l'époque précédente, mais l'ornementation a complètement changé de nature. Sa souplesse a permis de faire ressortir clairement dans cette composition les données du programme, et c'est surtout à la franchise avec laquelle s'annonce la destination, qu'on doit attribuer le succès dont jouissent de nos jours les reproductions nombreuses qui en sont faites. Le spécimen que nous montrons provient du Garde-Meuble national (fig. 5) ; il possède tous les moyens de séduction d'un art sensuel entre tous, mais il

en garde l'inconsistance. L'émail blanc qui n'était apparu jusqu'alors que par petites parties forme déjà le centre du cadran; bientôt il l'envahira tout entier. La transformation s'opère sous nos yeux et tous les cadrans que nous étudierons par la suite, datant de la fin du XVIIIe siècle, seront uniformément en émail blanc.



Fig. 6.
Cartel Louis XV
Garde-Meuble national.

Le cartel Louis XV dont voici le dessin (fig. 6) porte un cadran blanc. La sévérité de ce cadran contraste avec son entourage et semblerait indiquer que l'horloger et l'artiste ont travaillé séparément, et que le second a été chargé d'encadrer l'œuvre du premier. Ce cadran possède une grande qualité. Le fond blanc, sur lequel les aiguilles dorées se détachent nettement, en rend la lecture facile, et la franchise de ce parti n'est pas pour nous déplaire.

L'ensemble de l'œuvre est admirablement conçu en vue de son usage et de la place qu'elle doit occuper. En l'étudiant, on distingue les éléments constitutifs du type primitif de la pendule, y compris le logement des rouages et la place réservée au jeu du balancier, ce dernier laissé bien apparent.

L'ornementation suit facilement les contours, tout en se développant par l'adjonction d'éléments légers et détachés, de façon à inscrire le tout dans une silhouette qui rappelle celle des trophées suspendus dont l'architecture de l'époque offre dans l'ornementation de ses panneaux tant d'heureux exemples.

Quant aux symboles qui complètent cette pendule, ils semblent indiquer que son possesseur voyait en elle une amie indulgente plutôt qu'un mentor rigide.

Tous les cartels de ce temps obéissent aux mêmes lois de composition, que les motifs de leur ornementation soient symétriques ou non. Il en a été de même à l'époque suivante.

Cependant le cartel Louis XVI qu'à dessein nous avons choisi comme exemple présente un défaut grave. Le centre du cadran se trouve exactement au milieu de la hauteur. Cette fausse symétrie trouble l'aplomb de l'ensemble (fig. 7).

Les cartels ont servi indifféremment à recevoir des cadrans de pendules et de baromètres. C'est ce dernier instrument qui a fait cette fois toutes les concessions, et ce n'est que justice.



Fig. 7.
Cartel Louis XVI

Presque sans transition et comme conséquence d'une brusque réaction contre les formes décoratives du règne de Louis XV, nous voyons apparaître, aux environs de 1770, une série de pendules qui contrastent assez fortement avec celles que nous avions connues jusqu'à présent. Dans ces pendules, le symbole, qui rappelle rarement la destination, prend une place très importante, Le cadran est toujours bien dans l'axe de la composition, de façon que son milieu soit franchement au-dessus du centre de gravité de la silhouette, mais l'importance du *sujet*, car c'est bien à la naissance de la *pendule à sujet* que nous allons assister, détourne l'attention du motif principal, le cadran. Ce défaut est à peine sensible dans la pendule que possède le Conservatoire des Arts et Métiers (fig. 8). La perfection de l'exécution de toutes les parties le fait facilement oublier. Il devient plus marqué dans la jolie pendule, appartenant à M. J. B... et signée d'un nom de maître (fig. 9). Cette œuvre est exquise, mais on remarquera que le balancier fort court n'a plus sa place indiquée. Il l'avait encore dans la pendule du Conservatoire. Beaucoup d'œuvres charmantes du même temps sont dans ce cas. L'objet d'art pur dispute décidément à la pendule la place que celle-ci a conquise sur la cheminée. Comment celle ci va-t-elle se défendre? Bien faiblement.



Fig. 8.
Pendule Louis XVI
Conservatoire des Arts et Métiers.

La pendule en bronze doré et marbre qu'on voit au Garde-meuble est une preuve bien caractéristique de cette abdication; l'exécution en est parfaite. Mais que dire de la composition? Le sujet n'a que peu d'importance, il est vrai, et s'il vient troubler le cadran dans la jouissance de la place conquise, celui-ci le lui rend bien. Du moins le spectacle de ces deux sphinx, portant sur l'extrémité de leurs ailes, et par l'intermédiaire d'un thyrse de bacchante, la lourde masse du cadran, est pénible comme la vue d'un jeu d'acrobates.

La superposition des petits socles et du socle général constitue une grosse faute montrant que les principes de composition, sans le respect desquels une œuvre d'art ne saurait exister, étaient déjà méconnus dans certains métiers et que le lien d'art qui rendait solidaires tous les corps d'état allait se briser. Et pourtant à nulle autre époque la perfection du travail n'avait été poussée aussi loin. Les artistes chargés de composer des pendules semblent n'avoir plus d'autre préoccupation que la recherche du bizarre, et malgré le fini du travail, la richesse de la matière, ces entassements hétérogènes de colonnes, vases, trophées de toute sorte, sans aucun souci de leurs rôles spéciaux, ne peuvent mériter le nom d'œuvres d'art.



Fig. 9.
Pendule Louis XVI
Collection de M. J. B.

Cette pendule en forme de lyre, ou cette lyre chargée d'un cadran, est assurément d'une exécution charmante et d'une grande pureté de lignes, mais il faut reconnaître que sa conception est plus ingénieuse que logique (fig. 10).

Presque toutes les pendules de la dernière période du règne de Louis XVI présentent le même défaut. Le cadran, cet élément nécessaire, est sacrifié; souvent on le voit maladroitement accroché entre deux colonnes, ou posé sur la terrasse d'un petit temple, d'où l'on craint de le voir tomber. En un mot, il gêne dans sa propre maison et on voudrait l'en chasser. Mille moyens ingénieux sont essayés pour réduire la place qu'il occupe. Tantôt on lui donne la forme d'un double anneau portant l'inscription des heures et tournant horizontalement devant une aiguille fixe, parfois l'anneau circulaire est complètement dissimulé ; l'heure marquée se montre seule par une sorte de petite fenêtre. Merveilleux résultat de tant d'ingéniosité, la pendule peut être confondue avec une petite pagode, une fontaine ou la proue d'un bateau (fig. 11).

C'est l'époque de l'alliance du bronze doré et du marbre blanc, dont l'effet a toujours été peu heureux. La décadence va toujours en s'accentuant. Le cadran, en dépit de la situation qu'on tendait à lui faire, avait jusqu'alors gardé sa position dans l'axe du socle. C'était encore trop d'honneur pour lui, et au commencement du XIXe siècle, nous le voyons, dans la moitié des cas, rejeté sur un des côtés.



Fig. 10.
PENDULE LOUIS XVI
Palais de Fontainebleau.

Le *sujet de pendule*, dont le nom est synonyme de banalité prétentieuse, est créé pour le triomphe et la diffusion du mauvais goût et de l'absurde.

Le ridicule de la plupart des compositions d'alors désarme la critique (fig. 12 et 13). La prétentieuse Minerve quasi colossale, qu'on peut voir dans le salon d'attente d'un dentiste bien connu, tenant un cadran en guise de bouclier, est particulièrement désagréable. Le nègre de la porte Saint-Denis dans son rôle d'enseigne humoristique doit de beaucoup lui être préféré.



Fig. 11.
PENDULE EN MARBRE ET BRONZE DORÉ
Garde meuble national.

La science des effets propres à chaque matière était complètement oubliée, et l'exécution de ces objets bizarres ne rachète pas les vices de leur conception. Ces pendules sont ordinairement en bronze patiné et doré, mais les beaux effets qu'on tirait peu de temps avant des oppositions de parties brunies et de parties mates ne sont plus

compris. Le brunissoir passé au hasard achève, en faisant scintiller tous les points saillants, de détruire la forme des ornements, déjà bien pauvres par eux-mêmes. Le mouvement de décadence ne s'arrête pourtant point là.

A défaut de goût et de science, ces œuvres témoignaient d'un certain soin. Plus tard la fabrication devient économique et on ne pourrait citer une pièce de bronze d'ameublement remontant à cinquante ans qui ait une ombre de valeur. Les gens de goût d'alors, comme ceux d'aujourd'hui d'ailleurs, ne trouvaient leur satisfaction que dans les œuvres anciennes, ou dans leurs



Fig. 12.
Types de pendules datant du commencement du XIXe siècle

surmoulés dont l'industrie venait de naître et devait prendre de plus en plus d'extension (fig. 14).

De nos jours, l'horlogerie en est au point où sont tous les autres arts industriels. Les copies et les pastiches des objets anciens sont assez parfaits pour ne pas trop déplaire quand il s'agit d'œuvres de luxe, mais les reproductions de second ordre, simplifiées en vue d'une exécution économique, ne sont généralement qu'une trahison déconcertante des modèles. Quant aux ouvrages ordinaires, ils sont inférieurs à tout ce que nous avons pu voir.

Aussi dans beaucoup de cas l'objet d'art pur, groupe, buste, vase, reproduction ou réduction d'œuvre de maître, occupe-t-il la place dont la pendule s'est montrée indigne. Cette dernière, dont les services sont pourtant indispensables, est alors réduite à sa plus simple expression, et, sous la forme d'un petit objet portatif sans grâce, elle erre tristement sur tous les meubles, que, malgré son exiguïté, elle paraît toujours encombrer.

Nous n'insisterons pas sur ce qu'a d'illogique un système qui, appliqué déjà à plusieurs pièces de notre mobilier, tend à faire ressembler nos intérieurs à des musées mal tenus.

Un moyen de conciliation qui devait séduire tous les esprits faux a été parfois tenté. Dans le socle de l'objet d'art, on a ménagé la place d'un cadran peu apparent. Cette solution ne rend que plus sensible la déchéance de la pendule et fait du tout un objet à deux fins, dont la destination ambiguë ne saurait être qu'incomplètement exprimée.



Fig. 13.
PENDULE DU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE

Chose curieuse, les artistes contemporains, même les plus chercheurs, semblent avoir reculé devant les difficultés d'un problème résolu anciennement de tant d'heureuses façons. Cette abstention est une preuve du peu de résultat acquis jusqu'à ce jour par l'œuvre de rajeunissement entreprise. L'art dit nouveau, participant du japonais, dont il n'offre souvent que des copies à peine démarquées, ou procédant d'une imitation trop directe de la nature, se prête peu à la solution de programmes un peu complexes. Il est plus facile en effet de semer un tissu de feuilles de marronnier ou de fleurs de pavot que d'harmoniser les formes abstraites d'une composition architecturale.

Les efforts des rares artistes qui ont abordé le problème n'en sont que plus méritoires. Encore que les résultats soient discutables, il serait injuste de ne pas leur en tenir compte.



Fig. 14.
PENDULE DU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE

Nous citerons donc une pendule forme cartel, signée J. Jouart, qui figurait à l'avant-dernier Salon du Champ-de-Mars. Sa silhouette, couvrant à peu près celle des cartels asymétriques du règne de Louis XV, est assez adroitement équilibrée, mais combien serait-elle plus expressive si, au lieu d'être seulement l'effet d'une réminiscence inavouée, elle était la traduction du schéma des éléments constitutifs (voy. p. 438).

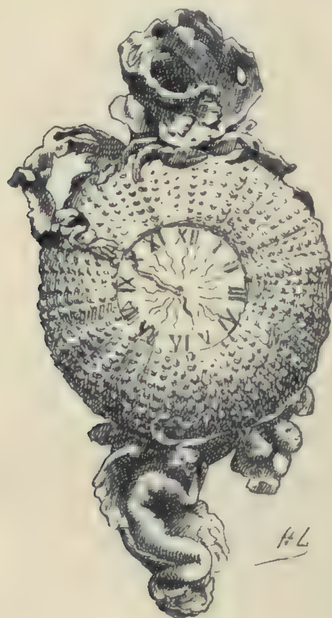
L'ornementation, empruntée entièrement au monde marin, révèle un décorateur ingénieux, mais elle aurait gagné à être opposée à quelques lignes d'architecture faciles à créer. Un cercle méplat bordant le cadran aurait suffi pour donner à celui-ci la franchise désirable.

L'auteur de cette pendule, visiblement gêné par la nécessité d'y placer un cadran, a dissimulé autant qu'il a pu un élément qui, étant le prétexte de la composition, n'aurait pas dû cesser d'en être l'objectif. Mais comme cela arrive

souvent au cours de l'action, la volonté de l'artiste s'est émoussée, son intention initiale a dévié, et ce qui devait être un objet défini, ayant sa beauté propre, s'est terminé en un mièvre poème évocateur des grèves, si propices aux rêveries douces, il est vrai, mais trop souvent stériles.

Si nous nous sommes attardé à la critique de cette œuvre, c'est qu'elle présente, avec des qualités réelles, tous les défauts communs à celles qui tendent à un individualisme trop absolu limitant étroitement le domaine de chacun et faisant qu'à ceux qui se proclament indépendants manque surtout l'indépendance. Le jour où ces novateurs, se débarrassant des préoccupations qui les obsèdent, renonceront à plaire à quelques dilettanti capricieux et ignorants dont les paradoxes miroitants les égarent ; le jour où ils s'appuieront sur des traditions saines, les sentiers qu'ils défrichent si jalousement aujourd'hui s'élargiront pour se confondre en une large voie, la voie du vrai progrès. Ce jour-là, nous aurons un véritable art nouveau.

H. LAFFILLÉE.





L'ANATOMIE ET L'ART

APERÇU HISTORIQUE

SUR L'ÉTUDE DE L'ANATOMIE APPLIQUÉE AUX ARTS[1]

III



Si, par l'ouvrage de Vésale, les artistes eurent à leur disposition des planches représentant les divers détails et l'ensemble du squelette et de l'écorché, cet ouvrage cependant ne leur était pas particulièrement destiné. Le premier qui ait eu cette application spéciale fut publié par un orfèvre espagnol, Juan de Arphe y Villafañe, à Séville, en 1585, sous le titre de : *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, ouvrage divisé en quatre parties ou livres dans lesquels, tantôt en prose, tantôt en strophes de huit vers, car Arphe de plus était poète, il s'occupe de sujets assez différents. Le premier livre est consacré à la géométrie et... aux cadrans solaires; le second traite des proportions et de l'anatomie du corps humain ; le troisième a rapport à la configuration extérieure des animaux ; enfin, le quatrième est

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 octobre 1898, t. IV, p. 345.

consacré à l'architecture et à l'orfèvrerie d'église. Cet ouvrage, malgré l'infériorité des planches qui l'illustrent, eut un grand succès et fut plusieurs fois réimprimé; ce qui prouve la vogue qu'il a obtenue, c'est que l'une de ces réimpressions, dont la Bibliothèque de l'école des Beaux-Arts possède un exemplaire, porte la date de 1763, et que même une édition, corrigée et augmentée, il est vrai, a encore été publiée à Madrid en 1806.

Nous citerons ensuite, au XVI[e] siècle, un volume et des planches qui occupèrent une grande place dans l'enseignement de l'anatomie, ce sont le traité de Tortebat et les planches de Chrysostomo Martinez.

Le traité de Tortebat, *Abrégé d'anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, 1668, est le premier qui, en France, ait été spécialement destiné aux artistes. En effet, dans son avertissement « Au Lecteur », Tortebat s'exprime ainsi : « Au reste, cet Abrégé sera si succinct, qu'on n'aura pas lieu de se plaindre du trop grand embaras de choses différentes ; et l'œconomie que j'y garde, est mesme toute nouvelle ; car ayant reconnu que ceux qui en ont écrit pour la Médecine, ont parlé d'une infinité de choses inutiles aux Peintres, j'ay voulu, que tout d'un coup l'on vist, le Nom, l'Office, et la situation des Muscles, d'un costé ; et la figure démonstrative, de l'autre. » Et, plus loin, il ajoute, et cela nous semble encore plus affirmatif : « Deux choses arrestent, pour l'ordinaire, l'estude de l'Anatomie... La seconde vient de la qualité des Livres qui en traitent, ou plustost de la façon dont ils en traitent, lesquels estant faits pour la Médecine, sont pleins et embarassez de quantité de choses inutiles aux Peintres ; en sorte que, parmy cette grande forest de difficultez, on a peine à reconnoistre ce qui est nécessaire, d'avec ce qui ne l'est pas : et c'est à quoy j'ay creu avoir apporté quelque remède, en vous donnant ce petit Abrégé. »

Quant à Chrysostomo Martinez, il entreprit, à l'aide d'une subvention que lui alloua à cet effet la ville de Valence, un traité d'anatomie à l'usage des artistes, à propos duquel, dit on, il aurait exécuté vingt planches gravées sur cuivre. Mais de ces planches, deux seulement ont vu le jour, probablement vers l'année 1689.

Ces planches eurent un succès mérité et furent estimées propres à l'enseignement, car elles parurent encore, à la fin du XVIII[e] siècle, accompagnées d'un petit volume explicatif intitulé : *Nouvelle exposition de deux grandes planches gravées et dessinées d'après Nature*, par Chrysostomo Martinez,

Espagnol, *représentant des Figures très singulières de Proportions et d'Anatomie*... Imprimée, en 1740, par la V[e] D'Houri, et réimprimée par ordre de l'Académie Royale de Peinture, et sous son privilège... 1780.

Devenues, à notre époque, rares et peu connues, elles ont dû un retour de notoriété à l'autorité que leur a donnée Ch. Blanc dans son étude sur le canon des Egyptiens. On sait que Ch. Blanc a voulu démontrer que la longueur du doigt médius représentait l'unité de mesure dans ce système de proportions, et que par suite il a été amené à rechercher si la main est une partie dont les dimensions demeurent à tous les âges dans la même proportion avec la taille ; c'est dans Martinez qu'il a pensé trouver sa démonstration [1].

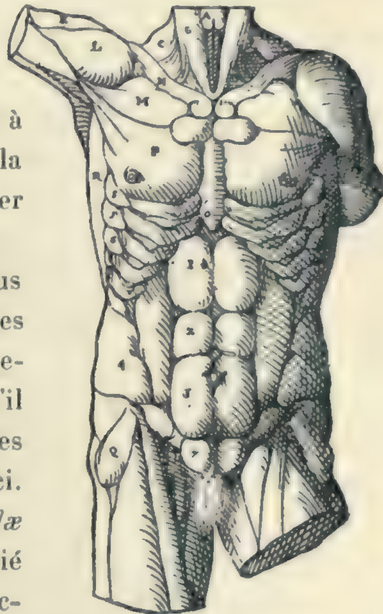


PLANCHE DE MYOLOGIE
(Juan de Arphe y Villafañe. *Varia commensuracion*, 1585).

Au XVIII[e] siècle parut un ouvrage auquel nous avons déjà fait allusion, dont les belles planches furent, comme celles de Vésale, mises largement à contribution. C'est pourquoi, bien qu'il n'ait pas été composé spécialement pour les artistes, nous devons en faire mention ici. Il s'agit du superbe atlas d'Albinus : *Tabulæ sceleti et musculorum corporis humani*, publié en 1747, dans les illustrations duquel, à l'exactitude scientifique qui fait la valeur des dessins d'anatomie, se trouve associée l'originalité qui distingue généralement ceux-ci d'une œuvre exclusivement artistique. En effet, les figures représentant dans leur ensemble le squelette et l'écorché sont placées dans des paysages dont la composition, la disposition générale, l'exécution sont des plus réussies ; dans deux des planches relatives à la myologie, l'écorché représenté est, d'une façon inattendue, accompagné d'un rhinocéros situé, non dans un plan éloigné de façon à être réduit à de petites dimensions par rapport à l'ensemble, mais dans un plan très rapproché du sujet principal ; de sorte que cet animal occupe toute la largeur de l'espace dessiné.

[1] Charles Blanc. *Gazette des Beaux-Arts*, août 186). p. 199, et *Grammaire des Arts du dessin*. chap. VII : Des proportions du corps humain.

Certaines de ces planches ont été, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, copiées, comme l'ont été d'autre part celles de Vésale, dans nombre d'ouvrages d'anatomie plastique français et étrangers. Ce sont elles qui ont servi à illustrer *The anatomy of painting*, de John Brisbane, publiée en 1769 ; *Aanleiding tot de Kennis der Anatomie in de tekenkunst, betreklyk tot net menschbeeld*, de Cornelis Ploos van Amstel, édité en 1783, et dont les planches ont elles-mêmes été recopiées dans l'édition primitive et dans la traduction française des *Élémens anatomiques d'ostéologie et de myologie à l'usage des peintres et des sculpteurs*, de J.-H. Lavater, en 1797. Les planches d'Albinus ont encore été utilisées par Giuseppe del Medico dans son *Anatomia per uso dei pittori e scultori*, en 1811 ; en 1820, par Chaussier, dans son *Recueil anatomique à l'usage des jeunes gens qui se destinent à l'étude de la chirurgie, de la médecine, de la peinture et de la sculpture ;* etc.

Il nous faut signaler aussi un autre mode d'enseignement très utilisé, mais dont, il faut bien le dire, la valeur didactique ne devient réellement profitable qu'à condition que leur étude soit accompagnée, au moins pour les débutants, par la lecture d'un ouvrage approprié ; nous faisons allusion aux moulages d'écorchés exécutés, soit d'après nature, soit d'après des pièces disséquées. Parmi ces écorchés il en est qui furent modelés par des artistes de la Renaissance, tel celui que l'on attribue à Michel-Ange, ou celui qui est désigné sous le nom d'Ecorché de Bandinelli. Leur valeur spécialement artistique empêche que l'on puisse les considérer comme étant absolument propres à l'étude de l'anatomie; mais ils peuvent donner le goût de cette étude. L'écorché de Bouchardon, évidemment inspiré de celui de Cigoli qui est conservé au musée national de Florence, de beaucoup plus exact que les précédents, est aussi plus profitable, car il a été modelé dans le but de compléter l'atlas publié d'autre part sous le titre de *l'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein*, par Edme Bouchardon. Nous citerons enfin les deux écorchés de Houdon dont le succès fut, et est encore si grand, qu'il est peu d'artistes qui n'aient dessiné au moins l'un d'eux, et qu'il n'existe guère d'ateliers ou d'écoles d'art dans lesquels on n'en trouve au moins un exemplaire.

Mais revenons aux ouvrages d'anatomie qui seuls peuvent donner, d'une façon efficace, les moyens d'étudier les raisons d'être des formes humaines.

IV

Les traités que nous avons cités jusqu'alors, ainsi que ceux que nous aurions pu signaler, tout en étant dédiés aux artistes, ne sont pas de véritables traités



Planche de myologie
(Albinus. *Tabulæ scelati et musculorum corporis humani*, 1747).

d'anatomie plastique. Ils ne contiennent, en effet, que des planches plus ou moins nombreuses et des tables explicatives présentant l'énumération des os et des muscles, quelquefois de brèves indications sur les attaches et les fonctions

de ceux-ci. Nous allons en trouver maintenant qui, en plus de ces éléments essentiels, il est vrai, mais insuffisants, contiendront des remarques sur les formes, les attitudes, les proportions, les variations du modelé selon les mouvements, etc., qui seront en un mot de véritables traités d'anatomie plastique.

Leur apparition s'annonce déjà, à la fin du XVIIIe siècle, par la publication d'un volume intitulé *Cours d'anatomie à l'usage des artistes*, par M. Bottman, Paris, 1788.

Ce livre, sans être parfait, mérite cependant d'être mentionné. Nous disons qu'il n'est pas parfait, parce que si jusqu'alors nous avons constaté que les ouvrages d'anatomie plastique étaient privés de texte, celui-ci, au contraire, ne contient pas de figures ; de plus, le plan suivi par l'auteur n'est pas très didactique, les descriptions se trouvant, sans cause justifiable, morcelées. Quoi qu'il en soit, on y constate la préoccupation d'analyser les formes, ou tout au moins une indication de la nécessité, dans un traité de ce genre, d'en donner l'explication.

Ce n'est, en définitive, qu'au XIXe siècle que nous voyons apparaître de véritables traités d'anatomie des formes. Le premier de tous, l'un des plus importants, c'est l'œuvre de Salvage, l'*Anatomie du Gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme, des mouvemens, des proportions et des caractères du corps humain*, Paris, 1812.

Dans la rédaction de cet ouvrage, et dans la composition de ses planches, on devine l'influence des idées soutenues et même imposées par David ; cela n'a rien de surprenant. Le frontispice, l'évocation adressée « aux mânes d'Agasias, fils de Dosithée et citoyen d'Éphèse, auteur de la statue du Gladiateur », sont bien en rapport avec le goût de l'époque.

Salvage a-t-il eu raison de choisir un des chefs-d'œuvre de la statuaire pour le transformer en sujet anatomique ; nous ne le pensons pas, car il nous semble que la nature est mieux indiquée et qu'elle seule doit être choisie pour subir ce changement d'aspect. Cette opinion nous est dictée non seulement par le sentiment d'admiration et de respect que l'on doit avoir pour les œuvres de l'art antique, mais encore par une préoccupation d'un ordre moins élevé, mais pratique au point de vue de l'enseignement de l'anatomie, et dont voici l'explication : Salvage exécuta, en ronde-bosse, un écorché du *Gladiateur* que nous possédons dans notre collection d'anatomie de l'École des Beaux-Arts ; pour se guider dans l'exécution de cet écorché, il moula

préalablement deux sujets auxquels il donna, après les avoir disséqués, l'attitude de l'antique qu'il avait choisi. Sur eux, comme sur tout cadavre que l'on prépare dans le but de mettre la musculature en évidence, il supprima la graisse partout où elle voilait les muscles, ce qui détermina, comme de coutume, une excavation profonde au niveau de la partie supérieure et antérieure de la cuisse (triangle de Scarpa), ainsi qu'à la région du jarret (région poplitée).



FRONTISPICE DE L' « ANATOMIE DU GLADIATEUR COMBATTANT »
Par SALVAGE, 1812.

Salvage, tout en ayant les pièces sous les yeux, n'osa pas reproduire exactement l'aspect de ces régions sur l'écorché du *Gladiateur* qu'il exécutait ; subissant très probablement l'influence du sentiment de respect auquel nous faisons allusion plus haut, il craignit certainement d'en altérer les formes en donnant à celles-ci un aspect trop nature, et laissa, pour cette raison, le triangle de Scarpa comblé, non par de la graisse, ce qui eût été encore admissible, mais par les muscles qui, normalement, occupent le fond de cette excavation. De sorte que, par une erreur que les considérations précédentes peuvent expliquer, mais non justifier, les muscles psoas-iliaque et pectiné semblent avoir été immédiatement sous-cutanés.

La région poplitée, pour des raisons du même genre, a été représentée comme si elle était comblée dans toute son étendue par la portion correspondante du muscle demi-membraneux. Nous citerons encore, comme exemple, le creux de l'aisselle qui n'a pas été suffisamment évidé.

Les remarques que nous venons de faire sont applicables, non seulement à l'écorché modelé, mais encore aux planches de myologie de l'*Anatomie du Gladiateur combattant.*

Pourquoi Salvage n'a-t-il pas osé donner au *Gladiateur* le caractère si vrai de ses modèles disséqués ? C'est qu'il a craint, nous le répétons, de défigurer l'antique ; toute tentative d'un ordre différent n'aurait donné qu'une impression pénible et désagréable.

En résumé, un moulage sur nature, c'est-à-dire un moulage d'une pièce disséquée, peut être moins beau que l'écorché du *Gladiateur ;* mais il a l'avantage d'être plus exact, plus vibrant, d'une application plus pratique. Nous pensons que, entre les deux, tout artiste simplement désireux de s'instruire, au point de vue anatomique, ne pourra jamais hésiter. Soyons donc surtout reconnaissants à Salvage des beaux et démonstratifs moulages sur nature qu'il a réussi à exécuter.

L'ouvrage dont nous venons de faire l'analyse, à un certain point de vue, est, malgré son importance, encore incomplet. C'est Gerdy qui, un peu plus tard, en 1829, donna le premier une étude complète et détaillée des formes du corps humain. Il le dit lui-même dans son livre relatif à cette étude et intitulé *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie :* « Comme nous n'avons point encore d'anatomie des formes extérieures du corps » (Avertissement, p. III) ; plus loin il ajoute : « Je puis dire que c'est une science bien peu connue des anatomistes » (Introduction, p. XXVI).

L'auteur explique, avec une grande exactitude et une remarquable netteté, les causes anatomiques qui déterminent la forme de l'ensemble et le modelé des détails de chacune des régions. Mais, malgré sa très grande valeur, cet ouvrage n'eut pas le succès que certainement il aurait dû obtenir. Peut-être la rédaction de son titre en est-elle un peu cause. Voici ce qui nous le fait supposer : le titre indique que cette *Anatomie des formes* est « appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie ». Les chirurgiens, voyant que ce livre s'adressait en même temps aux artistes, pensèrent probablement qu'ils

n'y trouveraient que des renseignements de peu d'importance ; tandis que les artistes, en apprenant qu'il avait aussi des applications médicales, jugèrent que, au contraire, il serait trop compliqué pour eux. Et pourtant ce livre pouvait donner aux uns et aux autres des renseignements précieux. Il méritait un autre accueil, et c'est avec plaisir que nous trouvons l'occasion, dans ces pages, de le démontrer de nouveau.

L'ouvrage de Gerdy est resté inachevé. En effet, l'intention de son auteur était de publier une anatomie descriptive, une étude sur les mouvements, sur les différences que présentent les formes selon l'âge et le sexe, etc. Pour des raisons particulières Gerdy ne mit pas son projet à exécution.

L'un de ses élèves, Fau, put le réaliser et publia, en 1845, une *Anatomie des formes extérieures du corps humain, à l'usage des peintres et des sculpteurs*, avec un atlas de vingt-quatre planches, d'une réelle valeur, dessinées et lithographiées par Léveillé.

Sans entrer dans l'examen des détails de cet ouvrage bien connu, en ne le voyant que dans son ensemble, nous trouvons en lui les véritables caractères d'un traité d'anatomie plastique, c'est-à-dire, non seulement des éléments d'anatomie descriptive, mais encore leur application aux arts par l'explication des formes, les proportions, etc.

Du reste, le succès mérité de ce livre fut tel que, même dans le format plus modeste de sa nouvelle édition, il obtint, depuis 1850, époque de cette seconde publication, une des plus grandes vogues qu'il soit permis d'espérer.

En terminant ici cet exposé de nos recherches [1] sur les transformations successives et progressives des moyens d'étude de l'anatomie plastique, nous voyons, d'après les quelques exemples que nous venons d'indiquer, et auxquels nous nous bornons ici parce qu'ils nous semblent assez démonstratifs, que ces moyens d'étude et d'enseignement ont évolué de telle sorte, qu'il était possible, ainsi que nous l'avons fait au début du présent travail, de les répartir en époques assez nettement caractérisées.

Après avoir vu les connaissances anatomiques progresser par les études patientes et les recherches géniales d'un artiste, d'un maître, de Léonard de Vinci, nous avons pu constater que l'anatomie plastique ne s'est pourtant pas

[1] Ces recherches seront l'objet d'un volume qui doit paraître prochainement.

tout de suite dégagée de l'anatomie étudiée dans ses applications les plus immédiatement pratiques, c'est-à-dire dans ses applications à la médecine.

L'anatomie plastique, confondue longtemps avec cette dernière, n'était alors considérée qu'à un point de vue restreint; de là ces ouvrages dans lesquels l'artiste devait rechercher ce qui lui était nécessaire. Et encore, même si cette sélection était déjà faite, ne le trouvait-il qu'en partie, parce que signaler, par exemple, les insertions d'un muscle et son action n'est pas suffisant; il faut que l'artiste connaisse les formes qui en résultent, non seulement sur un corps à l'état de repos, mais encore et surtout à l'état de mouvement.

Ce sont des connaissances de ce genre que permettent d'acquérir les ouvrages didactiques qu'ont publiés sur cette matière Salvage, Gerdy, Fau, etc. Grâce à ces derniers, grâce à leurs recherches et à leurs travaux, l'artiste possède les éléments descriptifs nécessaires à l'exacte représentation des formes humaines, et le moyen de combler les lacunes que présentent les ouvrages des époques antérieures, ouvrages dans lesquels se trouvent indiqués, d'une façon quelquefois remarquable, mais incomplète parce que l'application n'en est pas démontrée, les éléments qui constituent et déterminent les formes.

Ces formes, l'artiste peut alors les représenter en connaissance de cause. C'est là, quoi que puissent en dire certains esprits superficiels, un des nombreux exemples de l'indépendance qu'une rigoureuse discipline scientifique peut seule donner à ceux qui, peut-être, ont le plus besoin de liberté.

MATHIAS-DUVAL ET ÉDOUARD CUYER.





COMPOSITEURS TCHÈQUES

CONTEMPORAINS



L'ÉCRIVAIN qui aurait résumé l'histoire de la musique en Russie et en Pologne ne serait pas encore quitte avec la race slave. Un puissant rameau de cette famille s'est développé en Bohême, et, là aussi, a apporté au trésor commun de l'art musical une contribution des plus importantes. Il convient toutefois d'observer que le sang slave n'a pas coulé dans les veines de tous les musiciens nés en Bohême. Beaucoup d'entre eux étaient de souche germanique, par suite du mélange de races qui s'effectua dans cette partie centrale de l'Europe. D'autre part, un grand nombre d'artistes, originairement slaves, ont, par un effet des circonstances, collaboré à l'œuvre des écoles du Nord et du Midi de l'Allemagne, auxquelles ils ont fourni un afflux considérable de sève et d'originalité. Nous nous appliquerons donc exclusivement, dans la présente étude,

à montrer comment la tendance particulariste, que nous rencontrons en notre siècle un peu partout, a réveillé en Bohême l'énergie nationale, la tradition propre, le génie local, jusqu'au point de constituer sous nos yeux une véritable *école tchèque*, aisément distincte et reconnaissable, ayant des attributs spéciaux, et marchant résolument, dans une voie qui lui appartient, vers l'avenir.

Il n'entre pas dans le plan de cette étude de remonter aux origines. Ce n'est pas un précis historique que nous prétendons donner ici. Si donc nous signalons le nom du premier archevêque de Prague, au XIV[e] siècle, Arnest, c'est parce que la tradition tchèque qui, nonobstant les hasards et les retours de la politique, s'est constamment maintenue à travers les âges, avec une sorte de piété jalouse, a toujours réservé une place à part à Arnest, comme à l'une des grandes figures historiques de la race et du pays. C'est ce dont témoigne un ouvrage publié dans la capitale de la Bohême, au XVII[e] siècle, et où l'on trouve le portrait de l'archevêque que nous reproduisons ici.

Du reste, si le sentiment national, dans ce qui a rapport à la musique, a toujours existé en Bohême, cette tendance, conforme à la nature des choses, et par instants nettement accusée, ne se révélait, à d'autres moments, que d'une manière assez confuse. Il y avait des indécisions et des intermittences dans ses manifestations. Depuis une soixantaine d'années, elle a apparu avec beaucoup plus de relief et de continuité, non plus aveugle et instinctive, mais devenant peu à peu consciente et réglée. La Bohême a eu successivement deux musiciens, Skraup et Smetana, par qui s'est accomplie une très caractéristique évolution, et qui, en grande partie de leur plein gré, par un calcul réfléchi, se sont résolument efforcés d'émanciper l'art musical de leur patrie, de lui prêter une physionomie indépendante, fortement empreinte des aromes de la race, de la couleur du pays. En ce sens, Skraup a été l'initiateur. A son œuvre, déjà intéressant à ce point de vue, a immédiatement, sans interruption, succédé celui de Smetana, plus significatif, plus complet, et où le caractère ethnique se dessine plus énergiquement encore.

L'activité de Skraup, mort en 1862, a été féconde de plus d'une manière. Il a, dans toutes les directions, imprimé pendant longtemps, à Prague, beaucoup de mouvement à la vie musicale. Excellent chef d'orchestre, studieux, compétent, appliqué, il a monté avec infiniment de soin et de capacité les

ouvrages de la première et de la seconde manière de Wagner, *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*. Il a répandu et rehaussé la culture musicale et fait partout sentir l'influence de sa forte personnalité. Sa musique religieuse et sa musique de chambre ont de la couleur et de la saveur. Il atteint à l'individualité irrécusable dans deux genres, le *lied* et la danse traitée de façon sérieusement artistique, avec la recherche constante de ce que le rythme et la mélodie, à cet égard, peuvent offrir de plus original et de plus pittoresque. Pour les *lieder*, quelques-uns de ceux de Skraup sont écrits sur des paroles allemandes, mais les plus curieux, les mieux venus, sont ceux qu'il a adaptés à des textes tchèques. Telle de ces petites pièces est un chef-d'œuvre de simplicité expressive. Aussi a-t-il obtenu, sur ce point, la plus belle récompense que puisse envier un artiste : beaucoup de ces chants ont franchi le cercle des connaisseurs et du public cultivé ; ils ont pénétré dans le peuple, et se sont logés dans les mémoires, au même titre que ces mélodies anonymes, précieux dépôt traditionnel, qui constituent l'un des meilleurs héritages de chaque nation.



ARNEST
Archevêque de Prague.

Ajoutons que Skraup a composé la musique de la chanson : « Où se trouve ma patrie ? » (*Kde domov muj*), qui est devenue l'hymne national de la Bohême.

Au théâtre, Skraup a laissé des ouvrages assez nombreux, et qui ont été généralement accueillis par un succès de vogue. Une œuvre légère, *la Fête des cordonniers de Prague*, provoqua un véritable enthousiasme, à cause de sa couleur essentiellement tchèque, due, pour beaucoup, à l'emploi de danses et de chants populaires. Dans un genre plus large, il faut citer *la Famille suisse*, *Udalrich et Bozena*, sans oublier la musique écrite pour deux drames, *Brudermord* et *la Mort de Zizka*, et une œuvre posthume, *Colombus*.

Quant à Smetana, l'attention a été fortement ramenée sur lui en ces derniers temps, et sa situation, déjà grande, s'est, par une sorte de recrudescence, — favorisée, il faut le dire, par le haut patronage de la princesse de Metter-

nich-Sandor, et du critique éminent Hanslick, — considérablement augmentée. Sa *Fiancée vendue* a obtenu sur plusieurs scènes, en divers pays, un chiffre très élevé de représentations. Les temps avaient marché depuis Skraup. On avait vu s'accroître et s'accentuer, en Bohême comme ailleurs, le mouvement du particularisme esthétique. On en trouve l'indice dans ce fait, que, le premier parmi les musiciens de son pays, Smetana n'a traité que des livrets en langue tchèque. Son répertoire comprend, en dehors de la *Fiancée vendue* (1866), *les Branibors en Bohême* (1863), *Dalibor* (1868), monté dernièrement à Vienne avec un vif succès, *les Deux Veuves* (1874), *Un baiser* (1876), que quelques critiques regardent comme sa plus brillante production, *le Secret* (1878), *Libusa*, drame musical (1881) et *le Mur du Diable*, opéra romantique (1882).

Le sujet, assez singulier, de la *Fiancée vendue*, ne manque ni de grâce ni d'enjouement. Il s'agit d'un jeune paysan, Jenik Micha, qui, s'étant enfui de la maison paternelle, et servant sous un nom supposé dans une ferme, est amoureux de Marie, la fille du maître. Il *vend sa fiancée*, mais sous la réserve expresse qu'elle ne doit absolument épouser que « le fils de Fabias Micha ». A la fin, effectivement, la main de la jeune fille échoit à ce « fils de Fabias Micha », qui n'est autre que Jenik lui-même.

Il y a beaucoup de coloris et de parfum, d'élégance et de charme, dans la musique dramatique de Smetana. Il est presque toujours original, vigoureux sans brutalité, gracieux sans mièvrerie. Il a tour à tour la note rêveuse et la note pathétique. Sa forme, très méditée, est à la fois classique par certains aspects et travaillée à la façon moderne. Les mêmes qualités, souvent exquises, se retrouvent dans celles de ses œuvres qui ne se rapportent pas au théâtre, notamment des pages fort étudiées de piano et de musique de chambre. Parfait dans le genre discret et intime, il montre ailleurs la largeur du dessin, l'aspiration au grandiose, par exemple dans sa « Marche à la mémoire de Shakespeare » pour le trois centième anniversaire de sa naissance.

On doit citer, parmi ses œuvres pour grand orchestre : *Wallenstein*, *Hakon Yarl* et les six « poèmes symphoniques » réunis sous le titre général : *Ma Patrie*.

Le premier de ces poèmes est intitulé : *Vyschrad*. Devant les restes de cette glorieuse citadelle, le musicien évoque les cortèges et les fêtes, les combats

et les victoires d'autrefois. Avec ces brillants souvenirs contraste la désolation présente de ces ruines. Le second poème du « cycle », c'est *Vltava*, la rivière qui coule entre les végétations touffues. Au loin résonnent l'écho d'une chasse, les bruits joyeux et les danses d'un festin nuptial. Avec la nuit qui tombe, les nymphes de la forêt s'éveillent et se livrent à leurs jeux favoris sous les rayons des étoiles. *Sarka*, le troisième poème, est un épisode légendaire : grâce à la ruse d'une de leurs compagnes, les amazones, auxquelles elle donne le signal, surprennent et massacrent les guerriers. *Les Bois et les Plaines de la Bohême*, ainsi s'appelle la quatrième partie, tout idyllique. Dans un pittoresque paysage, entre les harmonies de la nature, retentissent les coups de la hache des bûcherons, auxquels se mêlent les bruits joyeux de danses champêtres et des chants qui accompagnent les amusements de populations heureuses. *Tabor*, c'est le nom de la ville des Hussites. Ces pages font passer devant nos yeux des images héroïques ; elles nous peignent la ferveur et la bravoure d'apôtres prêts à combattre et à mourir pour leur foi. Cette série est close par le dernier tableau, *Blanik*, la montagne maintenant couverte d'une épaisse verdure. Les morts glorieux reposent sous le sol. Tout est désert, attristé. Mais les anciens héros sortiront un jour du sépulcre pour rendre à leur patrie son antique splendeur.



SMETANA

On peut, d'après cette analyse, à laquelle nous avons, à dessein, donné un certain développement, saisir le sens et la portée de cette conception si véritablement caractéristique.

Parmi les influences qui, au cours d'une fréquentation directe, s'étaient puissamment exercées sur Smetana, l'on peut citer celles de Robert Schumann et de Liszt. D'humeur grave, il était d'ailleurs de ceux qui doivent beaucoup au travail intérieur de la pensée. Comme chef d'orchestre au Théâtre National, à Prague, il a laissé de durables souvenirs. Une surdité graduelle, à la longue devenue totale, le contraignit à abandonner prématurément ces fonctions qu'il aimait, et dans l'exercice desquelles il avait donné des preuves multiples de goût et de savoir.

D'autres musiciens de la Bohême sont dignes, à notre siècle, de la plus sérieuse attention. Une place à part doit être tout d'abord réservée à Tomasek, qui s'est essayé dans plusieurs genres et n'est mort qu'en 1850. Il y a, dans ce qu'il a laissé, une originalité incontestable d'invention, unie à la sûreté du goût et à l'étendue du savoir. Ses symphonies, ses pièces *di camera* sont riches en pages intéressantes. Sa musique religieuse est souvent imposante et colorée. On doit tenir compte aussi de ses mélodies sur des poésies de Gœthe, de Schiller, de Heine, en regrettant qu'il ne se soit pas adressé de préférence aux poètes locaux, avec lesquels il eût été aisément en accord de tempérament et d'inspiration. Professeur, il a eu des élèves célèbres, tels que Dreyschock et Schulhoff.

Les compositions instrumentales de Vorisek ont de la tenue, de l'allure et parfois de l'accent. Pour Kalliwoda, ses œuvres élégantes et gracieuses rappellent un peu la façon de Mendelssohn, dont il avait été l'élève.

Une petite place doit être ici réservée à la musique de danse, très digne d'attention et d'intérêt quand elle est « véritablement musicale ». A cet égard, le nom de Labitzki, artiste consciencieux et instruit, mérite de vivre. A propos de danse, sait-on que le rythme de la polka, analogue à certains rythmes polonais, nous est, assure-t-on, originairement venu de Bohême ? Il aurait été imaginé par une servante de race tchèque, Anne Slezak. Un maître d'école, Joseph Neruda, qui vivait encore en 1866, donna une forme régulière à cette danse, qui se répandit dans tout le pays, pénétra à Vienne en 1839, et fut importée à Paris, où elle fit fureur, en 1840.

Citons encore Hnilicka, à cause d'une particularité importante de son œuvre : le choix d'un texte national pour son oratorio, *le Paradis perdu;* Lipavsky, avec une imitation du *Diable à quatre*, de Solié ; Horalka, mort en 1860 ; Jyrovec, qui vécut quatre-vingt-sept ans, artiste de peu d'individualité, mais d'une extrême fécondité ; et, à une époque plus voisine de la nôtre, J.-Rozkosny, le doyen des compositeurs tchèques vivants, auteur de beaucoup de chœurs, dont quelques-uns sont devenus populaires, et de sept opéras : *les Gouffres de Saint-Jean* (1871), *Zavis* (1877), *Cendrillon, Mélusine*, *Ave Maria*, *le Braconnier*, *l'Alchimiste*.

Un rang élevé doit être attribué à Charles Bendl, mort récemment, qui naquit d'une famille riche et distinguée, en 1838. Après avoir suivi avec profit les cours de l'École d'orgue de Prague, maintenant réunie au Conservatoire,

il passa quelque temps, comme chef d'orchestre, aux théâtres de Bruxelles et d'Amsterdam. Il fit aussi, à Paris, un fructueux séjour d'étude. Il devint ensuite chef de chœurs dans la société de chant « Hlahol », à laquelle il appartint jusqu'en 1876.


TOMASEK

Ce moment fut celui d'un grand mouvement intellectuel qui se manifesta dans tout le pays, notamment en ce qui concerne la vie musicale. Les sociétés de chant se multiplièrent jusque dans les petites villes de province. Bendl fut un des promoteurs de cette renaissance, et écrivit alors de nombreux et remarquables chœurs d'hommes.

Après l'inauguration du Théâtre National, en 1866, il avait tourné son effort du côté de la musique dramatique. Sur un livret, *Lejla*, arrangé par Elise Krasnokorska d'après un roman de Bulwer, il écrivit un opéra représenté avec succès en 1868. Il s'en est fallu de peu que cet ouvrage fût monté à Vienne, en 1892, lors de l'Exposition internationale de la musique et du théâtre. L'abandon de ce projet fut pour l'auteur une cruelle déception.

Bendl, doué de beaucoup d'activité, très appliqué et très fécond, a donné d'autres opéras. Le genre de la romance lui a été également favorable. Il en a écrit près d'un millier ; elles sont réparties en différents recueils. On l'a comparé, pour les premières, à Mendelssohn, et, pour les plus récentes, à Schumann. En particulier, les *Ciganské pisné* (*Chansons tsiganes*) jouissent en Bohême d'une grande popularité. Dans les chœurs, genre auquel, nous l'avons dit, il s'est spécialement adonné, on doit citer surtout ceux qui sont écrits avec soli et accompagnement d'orchestre. En cet ordre de productions, la marche populaire « *Strakonicky dudak* » a été très appréciée.


BENDL

Un de ses ouvrages, le *Quartette bohémien*, composé en 1895, a été fort applaudi à Berlin et plus tard à Leipzig.

En somme, la souplesse, la facilité, l'aptitude à se plier à toutes les formes,

sont les attributs distinctifs de ce maître qui, au Conservatoire de Prague, enseigne l'instrumentation et la composition pratique.

Parmi les artistes slaves de Bohême qui, depuis une date assez récente, se sont fait une haute situation devant le public européen, un de ceux que les Parisiens ont appris à connaître est Anton Dvorak, symphoniste de rare valeur, qui, de plus, dans la pratique de la direction de l'orchestre, a déployé des qualités éminentes. Il y a déjà très longtemps que M. Lamoureux, qui donnait alors ses concerts dans la salle du Château-d'Eau, a inscrit le nom de Dvorak sur ses programmes. Il s'agissait, dans la circonstance, d'un morceau instrumental « à l'emporte-pièce », qui, par sa vivacité et son relief, plut beaucoup au public. La symphonie, la musique de chambre sous ses aspects les plus variés ont été traitées par Dvorak avec les précieuses ressources d'une plume agile, brillante, exercée par de fortes études. Ses pièces caractéristiques pour le piano et les autres instruments reflètent fréquemment, mais non de façon continue, la tendance « slaviste ». Signalons ses quatuors, quintettes, sextuors, ses chansons et ses chœurs, ses six symphonies (la quatrième est peut-être la meilleure), ses poèmes symphoniques : *le Rouet d'or*, *Vodnik*, *Polednice*, son ouverture dramatique *Husitska*, son autre ouverture intitulée *Ma Patrie*, son *Requiem*, son *Stabat Mater*, ses oratorios : *la Saint-Ludmilla* et *la Fiancée du fantôme*. Il a aussi abordé plusieurs fois, mais sans éclat, le théâtre, notamment avec *Dimitryj*, qui se recommande par des qualités plutôt musicales que vraiment dramatiques. Il est encore l'auteur des opéras : *les Têtards* (1874), *Vanda* (1875), *Roi et Charbonnier*, *le Jacobin*, *le Paysan coquin*.

Zdenko Fibich, né le 21 décembre 1850, à Vseborice, s'est inspiré de Wagner dans sa *Fiancée de Messine* (1883), dont le livret a été tiré par lui de la tragédie de Schiller par le professeur Hostinsky. Cette œuvre importante n'a pas, jusqu'ici, été estimée à sa valeur. Il a écrit d'autres opéras : *Bukovin*, *Blanik*, *la Tempête* (d'après Shakespeare), *Hedy* (1894), d'après le *Don Juan* de Byron, *Sarka*, d'après une histoire populaire, un épisode de la guerre des Amazones, sujet déjà traité par Smetana, sous la forme du poème symphonique, dans la troisième partie de sa suite : *Ma Patrie*. Mentionnons aussi la musique de trois mélodrames, constituant une trilogie remplissant trois soi-

rées, et représentés à Prague et à Amsterdam : *les Fiançailles de Pélops*, *Hippodamia*, *l'Expiation de Tantalus*.

Ce musicien fort instruit, et de la plus incontestable distinction, a composé des poèmes symphoniques : *Othello*, *le Printemps*, *Toman et les Fées*, *Zaboj-Slavoj-Ludek*, *la Tempête*. Citons encore ses compositions de piano : *Sur la montagne*, *Mignon*, *les Humoresques*, impressions et souvenirs (300 pièces) ; ses chansons, ses ballades, sa grande scène dramatique pour orchestre, chœur et soli, *la Romance du Printemps*, sa *Fiancée du vent*, ses ouvertures, messes, mélodrames, sa sonate pour piano et violon, ses excellents quatuors et quintettes, et deux grandes symphonies, la première en *fa*, la deuxième en *mi* bémol majeur, que recommandent une inspiration élevée et de rares qualités de facture.



DVORAK

Nous nommerons après Fibich un compositeur dont la manière se rapproche un peu de la sienne, J.-B. Forster ; le talent fin et délicat de cet artiste s'est principalement manifesté dans quatre symphonies et dans trois opéras, parmi lesquels *Debora* est peut-être le mieux venu.



FIBICH

Mentionnons encore, parmi les compositeurs d'opéras : Mechura, mort en 1870, auteur de *Marie Potocka*, donnée à Prague en 1881 ; — Henri Hartl, qui a écrit l'opéra-comique, *Natalie* ; — Guillaume Blodek, né en 1834, mort en 1874, à qui l'on doit *Dans la Fontaine*, charmant ouvrage en un acte, créé à Prague, en 1867, et fréquemment joué depuis en Allemagne ; — Adalbert Hrimaly, directeur du Conservatoire à Czernowitz (Bukowine), qui a fait représenter *le Prince enchanté* et *le Joueur de cornemuse*, et dont nous signalerons en outre la jolie sérénade en *fa* pour instruments à cordes ; — Kovarovic, avec son grand opéra, *Armide*, et son gracieux ouvrage en un acte : *le Chemin par la fenêtre*.

Josef Nesvera (né en 1842), maître de chapelle à la cathédrale d'Olmütz, a écrit quelques opéras-comiques. Il a également beaucoup produit pour le piano et le violon, et a donné de nombreuses compositions d'église ; quant à Charles Sebor, né en 1843, maintenant maître de chapelle à Prague, il a composé, outre deux symphonies et de la musique de chambre, plusieurs opéras, tous représentés à Prague : *les Templiers en Moravie* (1860), *Blanka*, *Drahomira* (1867), *la fiancée du Hussite* (1868), *les Noces détruites*, œuvre comique, jouée en 1879, et qui eut alors beaucoup de représentations.

Un compositeur plus jeune, Josef Klicka, né en 1855, et professeur d'orgue au Conservatoire de Prague, a écrit beaucoup de musique chorale, et un opéra-comique, *la Belle Meunière*. A la même génération appartient M. B. Lvovsky (né en 1857), que l'on doit citer pour son opéra-comique en trois actes, *le Colonel Lumpus*, non représenté encore, aussi bien que pour son concerto de violon, ses danses russes à grand orchestre, ses œuvres pour contrebasse, piano, etc.

Nous n'omettrons point l'organiste de la cathédrale de Brunn, François Musil (né en 1855). Il a composé des symphonies, de la musique de chambre, des cantates. Son *Stabat Mater*, d'un style tout à fait moderne, est une œuvre de haute valeur.

Comme compositeurs de mélodies où se retrouve l'originalité tchèque, nous signalerons J.-V. Novotny, Knittl, Fr. Picka, Lud. Prochazka, etc.

Joignons à ces noms ceux de Suk et Nedbal, qui ont composé pour le « Quatuor tchèque » ; de Hrazdiera, dont nous indiquerons le *Te Deum ;* de Baucky et Lostak, connus par leurs œuvres symphoniques ; de Skuhersky, Pribik, Stecker, Pregler, Rauscher, Hostinsky, Malat et de E. Chvala, esthéticien et critique en même temps que compositeur, qui a esquissé avec talent les grandes lignes du progamme de l'école locale. N'oublions pas M. Napravnik, que nous avons dû, à cause du rôle qu'il a tenu à Saint-Pétersbourg, mentionner dans notre *Histoire de la musique en Russie*.

La préoccupation de l'art national, commune à tous ces musiciens, se marque dans le soin qu'ont pris plusieurs d'entre eux de former des recueils de thèmes tchèques, comme on en peut voir dans les *Mélodies provinciales* de Svacha, dans les *Chansons nationales* de Misel, dans les *Mélodies tchèques* de Wendler, dans les *Chansons nationales slaves* de Kovarovic. Il en est de même pour la danse, qu'il s'agisse des types propres à la Bohême, comme

les *Furiantes*, ou de formes appartenant à d'autres branches du slavisme, et venues de Pologne, de Bulgarie et des pays cosaques.

En résumé, l'école actuelle des compositeurs de la Bohême a pour caractéristiques l'application au travail, l'ambition, la fertilité d'invention, la tendance à l'art savant et raffiné. Ici, comme en Russie, il y a communauté de vues, accord sur les principes et sur le but à atteindre, émulation féconde, union dans l'aspiration et l'effort. Le programme collectif est exposé, soutenu dans des journaux nombreux et dans des brochures où l'on sent l'ardeur généreuse, la conviction communicative. Il faut assurément regarder de ce côté, comme vers l'un des points de l'Europe où se dessinent, avec le plus de netteté, les débuts et les promesses d'un art nouveau.

Albert SOUBIES.



LA RHÉTORIQUE

DE

MELOZZO DA FORLI



n songe involontairement à Mantegna devant ces œuvres de Melozzo, fortes et sincères, attachantes par leur vérité et cependant toujours simples et naïves. Longtemps inconnu, oublié si l'on veut, quand tant de Bolonais, ses compatriotes, allaient au pinacle, Melozzo voit pour lui l'opinion tout à coup s'exalter. Il y a moins de douze ans aujourd'hui que l'Allemand Auguste Schmarzow lui consacrait un livre énorme de plus de 400 pages in-4°, où, suivant les procédés esthétiques d'outre-Rhin, les moindres détails sont matière à longues dissertations. Je ne veux rien retenir ici de cette érudition sévère; la peinture que reproduit la *Revue* se recommande d'elle-même, elle est une preuve de cette préoccupation de la perspective, remarquée dans le portrait de Sixte IV au Vatican; mais elle a d'autres qualités, le charme, le recueillement, quelque tendresse littéraire dont les érudits auront peut-être dédain, un fond de religion spéciale qu'il faut savoir gré aux artistes de dégager et d'offrir.

Le tableau figure à la National Gallery; il fait partie de cette suite de quatre compositions dont les trois autres sont la *Dialectique*, l'*Astronomie* et la *Musique*, où paraissent devant d'idéales figures, peut-être portraits de femmes célèbres, des princes comme est celui de la *Musique,* élégant jeune homme agenouillé, dont le titre est inscrit à la frise d'en haut : « Gonfalonier de l'Église ». Dans la *Rhétorique*, le docteur à genoux sur les degrés est Frédéric, duc d'Urbin et de Montefeltro. Mais les œuvres de Melozzo sont rares : le *Saint Marc* de Rome, la coupole de Lorette, un *Saint Jean* à Saint-Marc de Rome, une fresque au chapitre de Saint-Pierre de Rome, le *Christ* du Quirinal, quelques rares croquis ; et c'est presque tout, — peu connu, d'ailleurs. Il était né en 1438 et mourut en 1494; ç'avait été un contemporain immédiat de notre Jean Fouquet dont il n'eut ni l'esprit, ni la brillante imagination, mais qu'il surpassa dans l'étude savante des figures et la multiplicité des accessoires.

Ch.-H. BERTON



LA RHETORIQUE



LA
PHOTOGRAPHIE EST-ELLE UN ART?



E m'est une bonne fortune de pouvoir reprendre ici l'étude inaugurée par M. C. Puyo[1]; l'occasion m'en est fournie par l'intéressant ouvrage de M. Robert de la Sizeranne, que va publier prochainement la maison Hachette : *La Photographie est-elle un art?*

Déjà sous ce même titre, l'auteur avait réussi, l'an passé, à convaincre la plupart des lecteurs de la *Revue des Deux Mondes*, et sa thèse, soutenue hardiment, appuyée du souvenir des expositions du Photo-Club, et présentée sous une forme séduisante, n'avait nullement scandalisé les artistes.

M. de la Sizeranne n'a pas, en effet, mis la photographie au même niveau que la peinture ou l'eau-forte; il a simplement démontré cette vérité, méconnue jusqu'ici par la faute des professionnels, que le photographe doit

[1] Voir la *Revue* du 10 juin, t. III, p. 485 (*La Photographie et l'Art*, par C. Puyo).



C. Puyo. — Lecture

être un artiste, et que la photographie peut arriver et arrive souvent, avec les amateurs habiles et chercheurs, à donner une impression d'art égale à celle d'un dessin ou d'une eau-forte. Elle a même des finesses et des demi-tons qu'ignore la main de l'artiste. Elle connaît les neuf comas qui séparent le *do* du *ré*, alors que la voix humaine ne connaît que le dièze ou le bémol.

A dire vrai, — M. de la Sizeranne ne s'en offensera pas, — son article de la *Revue des Deux Mondes* manquait de preuves à l'appui.

Car il n'est, en pareil cas, de meilleure preuve que l'exemple, le fait, seul *criterium* en un temps sceptique. Et le fait ici, c'est l'image, le cliché. M. de la Sizeranne vient de documenter ainsi sa thèse dans son volume, et ce sont quelques-uns de ses clichés que nous reproduisons ci-contre. Ils suffiront à convaincre ceux de nos lecteurs qui ont suivi les plus récents progrès de la photographie, et il me suffira d'y ajouter de simples notes, impressions recueillies au cours de ces vingt dernières années, en suivant nos expositions de peinture et celles toutes récentes du Photo-Club.

Ne nous a-t-on pas dit sur tous les tons, en littérature comme en art, que la nature est toujours belle, qu'il suffit de la copier exactement, qu'elle ne fait rien de laid, que le ruisseau souillé de la rue a sa poésie, qu'il est des torchons radieux et que l'horreur même a un aspect de beauté? En peut-on douter devant la *Boucherie* de Rembrandt, au Louvre, devant les estropiés de Murillo à Madrid, et devant tant de chefs-d'œuvre de tous les temps, de toutes les écoles? C'est le propre de l'artiste de faire jaillir le beau du réel. N'a-t-on pas dit que le beau est la splendeur du vrai?

Si l'art n'était que la reproduction de ce qui est, la photographie serait donc le premier de tous les arts. Mais il n'en va pas ainsi, et ce qu'on reprochait à la photographie était précisément une exactitude minutieuse et sans intérêt, une crudité imbécile ou des retouches plus sottes encore, enfin une



R. Demachy. — Matinée d'Automne

absence de tout sentiment, de toute expression d'art. L'œil de l'appareil photographique est trop bon : il voit trop bien, et tout en même temps; il n'est pas conforme à notre œil qui estompe sur les bords, qui fond l'ensemble et devine mieux les formes dans les ombres. L'art, en fin de compte, consiste à nous rendre nos impressions ou à nous donner celles d'un artiste qui comprend la nature.

Ce n'est pas tout : l'œil de la photographie est daltonien ; il voit blanc ce qui est bleu, et noir ce qui est rouge. Comment nous montrer le ciel?

Il fallait remédier à tout cela et perfectionner le métier jusqu'au point où commence le domaine de l'art. C'est à quoi on est arrivé, et cela grâce aux amateurs qui ont le temps, les moyens et le goût de bien faire, tandis que les professionnels sont pris par mille obligations, par la pose, par les retouches, par la nécessité de satisfaire des clients dont la banalité n'est le plus souvent séduite que par les défauts mêmes de la photographie.

Ce qu'il nous faut en art, c'est la pensée ou la vie, par la forme et la couleur; c'est l'âme des choses et l'expression de la nature. On n'invente pas la nature, mais il faut la comprendre, et elle est presque insaisissable.

Qui n'a pas remarqué, en admirant la nature, — montagne, vallée, ravin, prairie, coin de bois ou mer lointaine, — qu'elle n'a jamais le même aspect, je dirai hardiment « la même expression », aux heures différentes de la journée? La lumière venant d'ici ou de là, de gauche, de droite ou d'en haut, tendre le matin, dure à midi, parfois triste le soir, varie incessamment l'aspect des choses, et l'artiste se désole à ne pouvoir fixer sur la toile, en quelques traits rapides, l'impression délicieuse et fugitive qui le pénètre. De minute en minute son modèle change d'aspect, toujours admirable et toujours fuyant, telle Eurydice échappant à Orphée qui ne l'a entrevue qu'un instant.

Il ne reste alors que l'atelier, geôle où la nature ne se laisse pas enfermer.

C'est à ce point de vue que la photographie est devenue, par l'instantané, d'abord un grand secours pour l'artiste, puis un art elle-même. Il ne lui manque que la couleur, comme le bruit au cinématographe; mais c'est déjà beaucoup que d'arriver aux tonalités du dessin ou de l'eau-forte, avec une finesse que ni l'eau-forte ni le dessin ne peuvent nous donner.

On me reprochera peut-être de dire quels services la photographie a rendus à l'art. Pourquoi les nier, pourquoi cacher le conseiller fidèle en une chambre obscure? pourquoi montrer une ingratitude qui est inutile et que trahissent certains progrès de l'art en ces vingt dernières années? Pour ce qui est du mouvement, personne ne peut nier; les anciens hiéroglyphes ont fait place à la reproduction exacte du geste, moins beau peut-être, mais plus varié et plus vrai. Niera-t-on les perceptions de lumière données à l'art par la photographie? Ces lumières courant sur l'eau, jouant dans la vague, ondulant ou glissant sur le lac, ces rayons tamisés par les arbres, ces lumières diffuses dans les ombrages ne se retrouvent pas en art, avant les révélations de la

photographie. C'est l'évidence même, et c'est le mérite de nos grands artistes d'avoir su en profiter.

Voilà donc la photographie capable de renseigner l'artiste. Jamais elle



C. Puyo. — Étude de coiffure 1830

ne le remplacera ; mais ne peut-elle pas, à un degré inférieur, donner l'impression d'une œuvre manuelle qui aurait obéi à la pensée ?

La réponse est pour moi tout entière dans les épreuves que les amateurs ont fournies au Photo-Club de Paris, aux expositions similaires de Londres, de Berlin, de Vienne et de Bruxelles. Le public éclairé est seul à visiter ces expositions, et il a été tout de suite convaincu et gagné à la cause. A

l'heure actuelle, on estime certaines épreuves photographiques à l'égal d'une eau-forte. Et c'était un attrait tout particulier pour les critiques et les fidèles des salons de peinture, que de retrouver dans les sujets, surtout dans les paysages, les motifs, les expressions, les tonalités familières à tel ou tel de nos artistes.

— N'est-ce pas là un paysage d'Appian ?

— Et ces bœufs au labour, ne dirait-on pas un Troyon !

Il s'agit là d'épreuves obtenues par M. Bucquet, président du Photo-Club. La première s'appelle *l'Étang, le soir ;* l'autre *le Labour.* Cette autre, intitulée *la Hutte du charbonnier,* a quelque chose des mélancoliques et mystiques paysages de Puvis de Chavannes.

M. Robert Demachy avait exposé, l'année dernière, des sanguines étonnantes et des tons au fusain d'un fondu merveilleux, sur gros papier, si bien qu'il eût été impossible partout ailleurs de deviner dans ces œuvres des photographies. Cette année, il nous a montré des sujets étudiés, composés, et d'une venue très artistique, comme son éventail intitulé *le Rêve* et son *Projet d'affiche,* femme fumant une cigarette.

M. C. Puyo est un des maîtres les plus appréciés de cet art nouveau ; ses trois jeunes filles feuilletant le même album avaient une grâce toute particulière, mais je leur préférais encore un torse admirablement rendu et une tête de Gorgone dont les lumières avaient toute la saveur du crayon le plus savant. M. de Saint-Senoch a été un des premiers à rechercher l'art dans la photographie, et il nous a montré cette année des œuvres vraiment remarquables, *le Lac Ticino* et *Sur la Saône.*

Pourquoi ne serions-nous pas indiscret en disant que les belles œuvres signées Rugosa étaient de la baronne Adolphe de Rothschild, qui a fort bien réussi, dans cet art nouveau, des portraits et des marines ? M. Achille Lemoine a imaginé de photographier le nu en pleine nature, c'est-à dire dans un cadre qui ne lui est plus habituel depuis qu'il y a des gendarmes et des gardes champêtres. Il y a réussi, et nous avons admiré de très belles épreuves.

Parmi ces amateurs amoureux d'art, dans un métier si délicat qu'un rien peut déparer, il faut citer encore en première ligne, M. H. Adam, de Caen, M. Brémard, M. Boissonnas, Mme Binder-Mestro, le comte Charles Choteck, M. de la Villestreux, M. Ferdinand Coste qui se sert avec raison du télé-objectif, c'est-à-dire d'une longue-vue adaptée à l'objectif pour donner au paysage le

fondu dans le lointain, que nos yeux, moins parfaits qu'une lentille, aiment à retrouver.

Et d'autres encore : M. da Cunha, le marquis de Dampierre, M. J. Duplessis, M. P. Dubreuil, M. A. Darnis, et une foule d'Anglais[1], de Belges et d'Allemands qui, il est juste de le rappeler, nous ont précédés dans cette voie.



M. Bremard. — Profil perdu

M. de la Sizeranne a eu pleinement raison de le dire : la photographie ainsi traitée est un art. Le métier n'est qu'un squelette ; il y faut une chair, une substance, une vie, et c'est l'art.

Je n'y vois qu'une objection : c'est qu'il faut presque aussi longtemps pour devenir artiste photographe, que pour devenir artiste par le crayon, le burin ou le pinceau. Mais tel est artiste en ceci qui ne pourrait l'être en cela, et, enfin, la photographie ainsi comprise aidera les autres arts. Il faut donc l'encourager et l'admirer.

Dans tout art, il y a de l'artifice. Est-ce que la peinture ne s'efforce pas de donner l'impression des distances et du relief sur une toile ou un panneau ?

[1] La *Revue* ne saurait oublier M. Hollyer, l'auteur des admirables photographies d'après lesquelles ont été exécutées nos reproductions des tableaux de Watts (nos de juin et juillet 1898).

Est-ce que la sculpture ne vise pas à nous leurrer de l'impression de la chair et de la vie ? La photographie doit, de même, rechercher moins le détail minutieux que l'expression et la pensée des êtres et des choses, car les choses disent aussi une pensée : *sunt lacrymæ rerum !* Un professionnel n'osera jamais faire du contre-jour pour les portraits de ses clients ; un amateur l'osera, et y trouvera des enveloppements de lumière, des caresses d'ombre et de jour, des reliefs saisissants qui feront parfois palpiter la vie, et détacheront une personnalité dans une expression imprévue et aussitôt reconnue.

Tout est bon à essayer ; la nature est pleine d'enseignements et de révélations qu'il faut surprendre. La photographie est l'œil indiscret qui, par le trou de la serrure, pénètre les secrets de sa vie.

LOUIS DE MEURVILLE.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le troisième trimestre de 1898.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1898). Mars-avril. — AMELINEAU et MASPÉRO. Les fouilles d'Abydos en 1897-1898 et la découverte du tombeau d'Osiris. — La grande inscription phénicienne nouvellement découverte à Carthage par M. Clermont Ganneau. — F. DE MELY. L'inscription de l'anneau de l'évêque Ulger. — R.-P. DELATTRE. Les fouilles de la nécropole punique de Carthage. — L'inscription gauloise de Coligny (Ain). — HÉRON DE VILLEFOSSE. Le calendrier du lac d'Antre. — Georges PERROT. Rapport de la commission des écoles françaises d'Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux écoles pendant les années 1896-1897.

Académie des sciences morales et politiques (Comptes rendus des travaux). Juillet. — LUCHAIRE. Les *Études italiennes* de M. Gustave Geffroy.

Ami des monuments. T. XII, 2e partie. — Augé DE LASSUS. La sauvegarde de l'hôtel de Lauzun. — Arc de triomphe qu'on voulait porter à Paris de Djemila (Algérie). — Commission municipale du vieux Paris. — Dr Alfred LAMOUROUX. Nouvelles découvertes faites à Paris dans les fouilles du pont Alexandre III (travaux de l'Exposition de 1900). — Dr Alfred LAMOUROUX. Découverte à Paris de tombes et d'objets dans la rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois. — Répertoire des fouilles et découvertes en France. — Charles NORMAND. Le nouveau musée Carnavalet. — Le cinquantenaire de l'école française d'Athènes et création d'un musée à Delphes. — L'album de l'Hôtel de Ville de Paris. — Le Congrès international de l'art public. — Le nouveau musée de Corbeil. — Le musée de Nancy. — La démolition projetée du château des comtes de Nevers.

Annales de l'Académie de Mâcon. 3e série, t. I. — G. HANNEZO et H. PICOT. Trouvailles faites à Cormatin (Saône-et-Loire) : fers à cheval gallo-romains.

Annales de géographie. N° 34. — V. BERARD. Topologie et toponymie antiques : Mégare.

Annales du musée Guimet. 3e partie. — M. GAYET. L'exploration des ruines d'Antinoé et la découverte d'un temple de Ramsès II enclos dans l'enceinte de la ville d'Hadrien.

Art et décoration. Juillet. — Octave UZANNE. La décoration des livres aux Salons de 1898. — Gustave SOULIER. Les arts de l'ameublement aux Salons. — Raymond BOUYER. Quelques objets d'art des Salons.

Août. — William RITTER. L'art décoratif aux dernières Expositions de Vienne. — Gustave SOULIER. L'atelier de Glatigny.

Septembre. — Paul VITRY. L'œuvre décorative de M. Frémiet. — Gustave SOULIER. Serrurier Bovy. — Fernand WEYL. L'animal dans la décoration (avec planche hors texte de P. Verneuil).

Architecture, 3 juillet. — Discours prononcé à la Société nationale des architectes français (à l'occasion de la distribution des récompenses) par M. Henry HAVARD et rapport de M. Paul SÉDILLE.

9 juillet. Frantz Bauer. — Charles LUCAS. Rapport de la Commission d'archéologie au Congrès des sociétés savantes de 1898.

15 juillet. — Le 26e congrès des architectes français. — La pierre céramique.

23 juillet. — Melun et Vaux-le-Vicomte sous le rapport architectural.

30 juillet. — Le musée des moulages au Louvre. — L'architecture en Belgique.

6 août. — Charles Garnier. La manufacture nationale des Gobelins. — L'hôtel des postes à Orléans et à Trévoux.

13 août. — Un monument à Charles Garnier. — Les industries d'art dans les départements

20 août. — Les industries d'art dans les départements (*suite* et *fin*).

27 août. — La place Vendôme : ordonnance architecturale de Mansart. — L'hôtel Ritz. — Les travaux de la gare de l'Est à Paris.

3 septembre. — La vie et les œuvres de Léon Ginain.

10 septembre. — L'hôtel Ritz, place Vendôme (l'orfèvrerie, les faïences et porcelaines. Les marbres. Les meubles). — Le Congrès international de l'art public à Bruxelles.

17 septembre. — L'art dans les industries de la terre et du verre.

24 septembre. — L'art dans les industries de la terre et du verre (*suite* et *fin*).

Art décoratif moderne (l'). Juillet. — Arthur MAILLET. Les objets d'art aux Salons. — A propos des concours entre écoles. — Les revues d'art françaises et étrangères.

Août. — Arthur MAILLET. Les revues d'art françaises et étrangères. — Les ouvriers d'art. — Les concours d'art industriel. — Les manufactures nationales.

Bibliothèque de l'Ecole des Chartes. 1898. 1 et 2. — V. MORTET. La mesure et les proportions des colonnes antiques d'après quelques compilations et commentaires antérieurs au XIIe siècle.

Bibliophile du Maine. — Les écoles de Château-du-Loir au XVIe siècle.

Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France. 1898. — HÉRON DE VILLEFOSSE. Les pierres inscrites découvertes à la pointe de la Cité.

Bulletin de la Société archéologique du midi de la France. — Abbé GALABERT. L'église de Grenade (Haute-Garonne) à la fin du XIVe siècle. — Vte BEGOUEN. Fouilles d'un grand monument mégalithique en Tunisie. — Chanoine POTTIER. La Vierge de Roncevaux et les orfèvres de Toulouse. — J. DE LAHONDÈS. Croix anciennes du pays de Cabardès (Aude). — Baron DESAZARS. L'art des Volskes Tectosages. — DE LAHONDÈS. Découverte de fresques à la cathédrale de Pamiers. — Abbé AURIOL. Les grilles de l'église des Chartreux (aujourd'hui Saint-Pierre), à Toulouse. — Marquis DE CHAMPREUX. Le château de Lasserre-Montastruc.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. Juillet-août. — X. DE MONTEIL. L'église et le château de Luzignan.

Septembre. — Paul HUET. L'Hôtel de Ville de Dome à Agonac.

Bulletin d'histoire et d'archéologie du diocèse de Dijon. Mars-avril. — R.-E. GASCON. L'église de Fontaine-Française et la chapelle de Gevrey.

Bulletin de la Société des études des Hautes-Alpes. 2e trimestre 1898. — Abbé ALLEMAND. La Beaume des Arnauds à l'époque gallo-romaine et pendant le haut moyen âge (réplique à M. Marchand). — J. ROMAN. Description des portraits gravés intéressant les Hautes-Alpes.

Bulletin de la commission archéologique de Narbonne. 2e semestre 1898. — G. AMARDEL. Les monnaies d'Anastase, de Justin et de Justinien, frappées à Narbonne.

Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne. — Abbé L. HOMMAY. L'église de Saint-Martin d'Argentan.

Bulletin de la Société d'archéologie de la Drôme. Juillet 1898. — Dom Hippolyte DIJON. Le bourg et l'abbaye de Saint-Antoine (1552-1597). — Roger-Vallentin DE CHEYLARD. La numismatique des comtés de Valentinois et de Diois.

Bulletin de la Société de Borda (Dax-Landes). 1898. 2e trimestre. — L'Aquitaine historique et monumentale. — Les cathédrales de Dax. — Le portail gothique de Notre-Dame (*suite*).

Bulletin de la Commission des antiquités de la Seine-Inférieure (Rouen). — Les vitraux de Monville. Lutrin et chandelier d'Omonville. — Les orfèvres de Rouen. — La faïence et la porcelaine de Rouen au XVIIe siècle. — Les tapisseries de l'ancien collège de Joyeuse. — Quelques tableaux confisqués en 1793. — L'église de Manéglise. — La plaque de la chapelle Saint Julien.

Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Provins. Août. — Abbé A. BONNO. La collégiale royale de Saint-Martin de Champeaux.

Bulletin de la Société des sciences et arts de Rochechouart. — Ch.-A. COLIN. L'église de Brageac (Cantal).

No 11. — A. MASTRAND. Les sépultures néolithiques.

Bulletin de la Société ariégoise des sciences, lettres et arts. No 4. — Chanoine BARBIER. L'hôpital de Pamiers.

Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze. T. XIX. 4e livre. — Mgr Barbier DE MONTAULT. Croix d'autel en émail champlevé de Limoges. — La pyxide émaillée de Chinon.

Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepois. — A. DUFOUR. L'église de Saint-Spire de Corbeil. — L'abbaye de Gercy en 1793. — Abbé COLAS. L'Hôtel-Dieu de Corbeil.

Bulletin des sociétés artistiques de l'Est. 4e année. Nos 1-5. — SONTAG. L'art décoratif nouveau en Lorraine. — G. SAVE. Le monument de Charles le Téméraire à Nancy. — Le puits du Cardinal à Nancy.

Bulletin de la Société des sciences de l'Yonne. T. LI. 4e série, no 1. — BOUVIER. Monéteau (Yonne) : la maison des Templiers, etc. — Ernest PETIT. Le portrait du comte de Tonnerre, Louis de Husson, d'après un dessin du XVIe siècle (Bibliothèque nationale). — PRAT. Les sépultures gallo-romaines et mérovingiennes de Saint-Moré et d'Arcq. — E. PETIT. Le menhir de Chatel Gérard. — H. MONCEAUX. Les tumulus de Misery et les sculptures antiques découvertes dans la région.

Bulletin de la Société archéologique du midi de la France. No 18. — PORTAL. Les vieilles maisons de la ville de Cordes. — ESQUIROL. Le Missel de Portet (Haute-Garonne). — DE LAHONDES. L'hôtel de Pierre à Toulouse. — PERRAUD. Le moulage d'une tête du musée d'Orléans. — Abbé DOUAIS. La décoration du dôme et l'érection du maître-autel de l'église des Chartreux à Toulouse. — La flèche du clocher de Saint-Sernin. — Le château de Pibrac. — DE LAHONDES. Le bas-relief de la Dalbade — Les vitraux de la cathédrale d'Auch.

Bulletin de la société nationale des antiquaires de France. 1897. 4e trimestre. — P. GAUCKLER. Temple découvert à Henchir. Beg. — DE LAIGUE. Deux miroirs étrangers. — DE FAYOLLE. Une mosaïque du musée de Périgueux. — DE RICCI. Quelques antiquités gallo-romaines à Etaples. — H. DE VILLEFOSSE. Photographie de cinq fragments d'une mosaïque découverte à Autun. — H. DE VILLEFOSSE. Pièces d'argenterie antiques trouvées en Italie et en Espagne. — P. PARIS. Antiquités relevées pendant deux récents voyages en Espagne. — CHEYLUD. Une pièce milliaire découverte sur le territoire de Mirabel. — Les acquisitions du musée du Louvre en 1897.

Bulletin de la Société royale d'anthropologie de Paris. 1898. 4. — NICOLAS. Inscription parisienne gravée sur un calcaire schisteux.

Chronique des Arts. 9 juillet. — Les nouvelles salles du musée de Versailles. — Une maquette du sculpteur Roland au musée du Louvre. — La statue de Theodoridas et la Vénus de Milo.

23 juillet. — Les médaillons de Kew. — Herbert COOK. La Vierge aux rochers. — Edouard CUYER. Notes sur quelques dessins anatomiques de Géricault. — Julien LECLERCQ. Les Salons de Copenhague.

6 août. — Emilia-F.-S. DILKE. Les médaillons de Kew. — Mary LOGAN. L'Exposition nationale de Turin. — Fernand ENGERAND. Note sur l'*Assomption de la Vierge* du musée de Dijon.

20 août. — L'Exposition de peinture de la manufacture des Gobelins. — DURAND-GREVILLE. Les tableaux rognés. — Le musée de South-Kensington.

3 septembre. — E. MÜNTZ. Les tableaux de Léonard de Vinci en France. — Fernand ENGERAND. Les tableaux rognés.

17 septembre. — L'Exposition Rembrandt à Amsterdam. — Eugène MÜNTZ. Les tableaux de Léonard de Vinci en France (2e article). — Salomon REINACH. Un mot sur la topographie de Milo.

Construction moderne (la). 30 juillet. — Le nouveau musée de moulages au Louvre. — L'école nationale des arts décoratifs.

6 août. — Les Egyptiens et les obélisques. — L'architecture au Salon. — Les travaux de l'Exposition. — Le grand prix d'architecture en 1898.

13 août. — Charles Garnier. — Les travaux des Gobelins. — Les grands prix d'architecture. — L'architecture et les congrès.

20 août. — Les monuments décoratifs du XVIIIe siècle. — La mosquée Oulad-Enane au Caire. — Le traité d'architecture de Ghiberti. — Charles Garnier (*suite*). — Les grands prix d'architecture (*suite*).

27 août. — Les ingénieurs à bon marché à New-York. — Le monument de Champlain. — L'architecture et les architectes aux congrès.

3 septembre. — La commission du vieux Paris. — Le temple de Baal à Dougga. — Un intérieur de médecin au XVIIe siècle : Guy Patin.

10 septembre. — Les habitations à bon marché de Marseille. — Charles Garnier (*suite et fin*). — Un intérieur de médecin au XVIIe siècle : Guy Patin (*suite*).

17 septembre. — Les habitations salubres à bon marché. — Le jardin de Paris. — Le château de la Châtaigneraie.

24 septembre. — Le temple d'Hercule à Cori. — Le château de Valmont. — La Haye. — Les inscriptions et symboles sur les édifices.

Cosmopolis. Août. — E. BRICON. Etudes de vie moderne (*suite et fin*) : Falguière et Carolus Duran.

Estampe (l') et l'Affiche. 15 juillet. — Dr BOULAND. Les Ex-libris (1re partie). — André MELLERIO. La lithographie en couleurs. — Les estampes et affiches du mois.

15 août. — Dr BOULAND. Les Ex-libris (2e partie). — Clément Bellenger. — E. DE CRAUZAT. Murailles. — Loys DELTHEIL. Louis Français. — Vittorio PICA. A travers les affiches illustrées : Angleterre. — Loys DELTHEIL. Emile Boivin. — Les estampes et affiches du mois.

15 septembre. — E. DE CRAUZAT. Rœdel. — Vittorio PICA. A travers les affiches illustrées : Belgique et Hollande. — Maurice BAUD. Clément Bellenger. — J. B. Rops et la critique. — Jules CLARETIE. Les cartes postales illustrées. — Les estampes et les affiches du mois.

Estampe moderne (l'). Juin. — J.-G. BESSON. *Au Pays noir*. — Henri LE SIDANER. *La Ronde*. — A. GIRALDON. *Lutèce*. — STEINLEIN. *Bal de Bavière*.

Juillet. — Maximilienne GUYON. Marie Stella-Henri MARTIN. *Dante rencontre Beatrix*. — Ferdinand PIET. *Un marché en Zélande*. — E. TRIGOULET. *Le Chemin de la mort*.

Gazette des Beaux-Arts. Juillet. — Lady DILKE. Le boudoir de la marquise de Serilly au musée de South Kensington (1er article). — Etienne BRICON. Frémiet (2e et dernier article). — Emile MICHEL. Quelques tableaux de Jan Fyt. — B. BERENSON. Alessio Baldovinetti et la nouvelle Madone du Louvre. — Léonce BÉNÉDITE. Les salons de 1898 (3e article). — Cte Robert DE MONTESQUIOU. Les trois Vernet.

1er août. — S. MOMMÉJA. La jeunesse d'Ingres (1er article). — Salomon REINACH. *Aphrodite et Adonis*, groupe en marbre du musée de Sophia. — Lady DILKE. Le boudoir de la marquise de Serilly au musée de South Kensington (2e et dernier article). — Leonce BÉNÉDITE. Les salons de 1898 (4e et dernier article). — E. DUHOUSSET. Un dernier mot à propos du *Colléone* de Verrochio. — Werner WEISBACH. Exposition d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance à Berlin. — William RITTER. Les Expositions internationales de Vienne.

1er septembre. — Eugène MÜNTZ. A propos de Botticelli. — S. MOMMÉJA. La jeunesse d'Ingres (2e et dernier article). — R. CAGNAT. La résurrection d'une ville antique : Timgad. — Emile MOLINIER. Deux œuvres de Wenczel Jamnitzer. — Henry FRANTZ. Les salons anglais en 1878. — Henri CORDIER. La collection Charles Schefer.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 10 juillet. — Portrait du Christ et de la Vierge. — Le portrait de Guettard. — Plaques de cheminées. — Sépultures dans

l'intérieur des églises. — Catherine Lusurier ou Lusuriez, peintre, élève d'Hubert Drouais. — Le graveur Jollat. — Le dessinateur Trimolet. — Le peintre La Tour. — Découvertes archéologiques à Lyon.

20 juillet. — Jean-Henri Marlet, peintre et lithographe. — Le graveur A. Lemud et son *Maître Wolframb*. — Les Vernet. — La petite eau-forte frontispice du *Faust* de Gérard de Nerval. — Le peintre Antoine-Guillaume Schmitz. — J. RAINAUD. A propos d'un ivoire du Louvre (nº 244. Descente de croix, art français, fin du XIIIe siècle).

30 juillet. — Anatole Dauvergne, peintre et archéologue. — Figurines bronze, indiennes ou siamoises. — Le peintre Heinsius. — A. Baudet. — Bauderval, artiste peintre. — Le Musée de Paris en 1787. — Les livres imprimés en rouge. — Le portrait d'Alfred de Musset.

10 août. — Le peintre Hauviller. — La statue de Camille Desmoulins. — Portrait de Mme Lefèvre-Deumier, peint par Victor Pollet, le graveur. — Le point des bronzes ptolémaïques. — Les livres imprimés en rouge.

20 août. — Portraits de gastronomes célèbres. — Portraits de femmes célèbres.

30 août. — La *Charité romaine*, tableau de Carlo Dolci. — Nos pièces de cent sous. — Monuments mégalithiques. — Les livres imprimés en bleu. — Les médailles des sept victimes.

10 septembre. — Vierge miraculeuse. — Le musée de Paris. — Les calligraphes. — Médailles et monnaies de la Révolution. — Livres imprimés en vert.

20 septembre. — Eglises fortifiées — Le portrait de la reine Hortense. — Portraits gravés au physiomètre. — Les livres imprimés en rouge. — Les médailles des sept victimes. — Reliure à la cathédrale. — Les calligraphes.

30 septembre. — Le couvent de Saint-Marc à Florence. — Une marque d'armurier. — Livres autographiés et lithographiés. — Le tombeau de Marguerite d'Autriche. — Portrait du Christ et de la Vierge. — Raffet. — Abbaye de Saint-Antoine en Dauphiné.

Journal des Artistes. 3 juillet. — Manuel DEVALDÈS. Burne-Jones.

24 juillet. — C. GRANDIN. Les archives de l'art français.

Journal de la Société d'archéologie Lorraine. Mai 1898. — L. GERMAIN. Le fondeur de cloches Jean Lambert de Deneuvre.

Journal des savants. Mai. — H. WINCKLER. Les tables d'argile de Tell el Amarna. — W.-M. Flinders Petrie. La Syrie et la Palestine (article de G. MASPERO).

Juillet. — Le théâtre grec, d'après W. Dœrpfeld et E. Reisch (article de G. PERROT).

Lorraine artiste (la). Juillet. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Berain. — Une œuvre du peintre lorrain Herbel, mort en 1702.

7 août. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Berain (suite).

14-21 août. — Antony VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Berain (*suite*). — E. GOUTTIÈRE VERNOLLE. Le Congrès de l'art public.

28 août. — Les fresques de la cathédrale de Saint-Dié.

4 septembre. — A. VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Berain (*suite*).

18-25 septembre. — L'œuvre lorraine de l'Université de Nancy. — A. VALABRÈGUE. Un maître décorateur du XVIIe siècle : Jean Berain (*suite*).

Magasin pittoresque. 1er juillet. — P. ROBBE. Un tableau de Boucher. — R. HÉNARD. Portail d'église rue de Varenne. — L. F. Confessionnal de la cathédrale d'Amiens.

1er août. — H. ROUJON. Le triptyque des Portinari.

15 août. — Leo DEX. Un vieux plan de Paris.

Mélanges d'archéologie et d'histoire (école française de Rome), 1898. — 3 et 4. — M. ROSTOWSEF. Fragment d'un relief représentant l'intérieur d'un amphithéâtre. — J. DE MANTEYER. L'inscription de Lanutium à Rome. — L. HOMO. La chimère de la villa Albani.

Mémoires de la Société académique du Nivernais. T. VII. MANUEL. Trouvailles de Chantenay et de Dompierre sur Bouhy.

Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres. Pierres tombales et inscriptions tumulaires du chapitre de Langres.

Mémoires de la Société des antiquaires

du Centre. — T. XVI. — D. MATER. Musée de Bourges. —Description de franges et figures antiques.— GRANDJEAN. Les fouilles exécutées à Bergy-sur-Craon (Cher).

Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. — R. DE BAYE. La nécropole d'Ananino (gouvernement de Viaska, Russie).— CARTON. Un édifice de Dougga en forme de temple phénicien. — P. GAUCKLER. Découvertes archéologiques en Tunisie. — W. DE BOCK. Poteries vernissées du Caucase et de la Crimée. — DELATTRE. La nécropole punique de Douinès.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. — A. COLLIN. Le pont des tourelles à Orléans.

Mercure de France. Juillet. — André FONTAINAS. Claude Monet. — Virgile JOSZ. Le Goya du musée Kums au Louvre.

Août. — Marcel REJA. La danse et l'art. — Portrait de Thomas Carlyle, gravé par Julien Tinayre, d'après Samuel Lawrence. — R. DE BURY. Les bouquinistes et marchands d'estampes sur les quais au XVIIe siècle.

Monde Moderne. Juillet. — Marius VACHON. Puvis de Chavannes. — P. D'ECOLLES. Le Palais de l'Elysée. — H. FAYE. Loches.

Août. — A. QUANTIN. Les salons de 1898.

Septembre. — A. GANIÉ. La caricature.

Moniteur des expositions. 1-15 juillet. — Max DE NANSOUTY. Eugène Flachat et son œuvre. — Le fer, l'acier et le ciment armé. — Le progrès dans les constructions métalliques. — A. DE CUNHA. — Les travaux de l'Exposition de 1900 : la plate-forme mobile à deux vitesses. — Charles DUTHREIL. Le rapport du ministre du commerce sur l'Exposition de 1900.

16-31 juillet. — Henry JARZUEL. Les projets des exposants de 1900. — L'Espagne et les Etats-Unis. — Max DE NANSOUTY. L'histoire du véhicule à l'Exposition de 1900. — A. DE CUNHA. Les culées et les abords du Pont Alexandre III.

Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres (fondation Eugène Piot). T. IV, nº 2. — P. PARIS. Buste espagnol de style gréco-asiatique trouvé à Elché. — Th. HOMOLLE. L'antique Delphes. — P. PERDRIZET. Terres cuites de l'Asie Mineure. — M. COLLIGNON. Groupe funéraire en pierre calcaire du musée gréco-romain d'Alexandrie. — P. GAUCKLER. Les mosaïques virgiliennes de Sousse. — E. MICHAS. Tête de femme de l'époque d'Hadrien.

Nouvelle Revue. Juillet. — R. ALLODON. L'Exposition de Turin.

1er août. — Camille MAUCLAIR. Gustave Moreau.

Œuvre d'art (l'). Nos 128 et 129. F. BENOIT et GAUDUBOIS. Monuments. — Œuvres d'art et curiosités de Chartres.

20 juillet. — Le monument de Francis Garnier, par le sculpteur Puech. — H. CORDIER. L'Eglise Saint-Barthélemy le Grand à Londres. — BENGESCO. Le mobilier français au moyen âge et pendant la Renaissance.

Parisien de Paris (29 mai).— Léon MAILLARD. Le Balzac de Rodin. — H. MONIN. Le portrait de Balzac par Louis Boulanger.

3 et 10 juillet. — Le musée Carnavalet.

7 août. — La vieille rue de l'École-de-Médecine. — A. CALLET. Les voies romaines de Lutèce.

19 août. — Charles SAUNIER. Rue Deloncle. — MARTIAL. Charles Garnier.

21 août. — H. MONIN. Paris il y a cinquante ans. — Henry NOCQ. L'hôtel de Sens et la rue du Fauconnier. — A. CALLET. La rue des Poitevins.

28 août. — La rue des Colonnes. — Les travaux de la nouvelle gare d'Orléans. — H. MONIN. Paris il y a cinquante ans.

4-11 septembre. — A. CALLET. Une visite à Bagatelle. — ROBSON. Une visite à la Malmaison.

18 septembre. — La rue Férou. — MIREPOIX. Le jardin Marbeuf.

Pays Poitevin (le) (Publication nouvelle) Nº 1. 1er juillet 1898. — Les villes poitevines : Niort.

Recueil d'archéologie orientale (Clermont-Ganneau). 12-26. — La statue du roi nazaréen Rabel I à Pétra. — Les tombeaux de David et des rois de Juda et le tunnel aqueduc de Siloé. — La basilique de Constantin et la mosquée d'Omar à Jérusalem.

Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne. T. XX, 1898. — J. BAILLET. L'antiquité égyptienne du musée de Sens. — Ph. VIREY. — La tombe des vignes à Thèbes.

Revue archéologique. Mai-juin. — J. REINACH. Hermaphrodite, statuette de bronze de la collection du marquis de Luppé. — A.-J. EVANS. Le portrait athénien, peint par Dexamenos de Chios. — A. DE RIDDER. Le fronton ouest du Parthénon. Le groupe central. — J. REINACH. Cylindre hittite de la collection du comte Tyskiewicz. — C. JULLIAN. Un prétendu buste d'Agrippine. — TOULOUZE. Les ateliers antéhistoriques de la vallée de Moret.

Juillet-août. — Ed. NAVILLE. Une boîte de style mycénien trouvée en Égypte. — L. POLLACK. Dédale et Pasiphaé. — Jean CLÉDAT. Le tombeau de la dame Amten. — Joseph DECHELETTE. Le bélier consacré aux divinités domestiques sur les chenets gaulois. — R.-P. DELATTRE. Les cimetières romains superposés de Carthage. — A. MARTIN. Alignement et tumulus du grand Resto en Languedoc. — R. P. LAMMENS. Promenade ethnographique à Sidon. — R. DUSSAUD. Triparadisos. — KACHERETZ. Les tumulus de la rive méridionale du lac Ladoga.

Revue de Saintonge et d'Aunis. 1er juillet. — Le monument de Champlain à Québec.

1er septembre. — Dr J.-A. GUILLIAUD. Les monuments gallo-romains du sud-ouest de la France : notes gallo-romaines. — La ville de Saint-Emilia et ses monuments.

Revue de l'art chrétien. 1898. — 4e livraison). Baron DE BAYE. Saint Étienne, évêque de Perm et sa crosse épiscopale. — E. LAMBIN. La cathédrale de Senlis. — L. DE FAVEY. Ivoires du XIIIe au XVe siècle. — J. DIDIOT. L'imagerie populaire en Russie. — P. DE GAUTHIEZ. Découverte d'une importante mosaïque dans l'église de l'ancien prieuré bénédictin de Ganagobie (Bouches-du-Rhône).

Revue Blanche. 1er juillet. — P. SIGNAC. Delacroix et le néo-impressionisme.

1er août. — G. SAUNIER. Les Musées de Londres.

Revue Bleue. 11 juin. — Eugène MÜNTZ. Art et moralité.

Revue de l'Agenais. 1898. Nos 3 et 4. — G. SABATIER. Les anciennes faïenceries de l'Agenois. — Les châteaux gascons.

Revue encyclopédique. 25 juin, 2 juillet. — Justin LUCAS. Le nouveau Salon de 1898. Art et critique. — 7e concours, de la Revue encyclopédique (d'héliographie).

16 juillet. — H. GAUTHIER-VILLARS. Alfred Ernst. — M. MELINE. Médaille de Ponscarme.

23 juillet. — La statue d'Alain Chartier à Bayeux. — Le monument de Francis Garnier à Paris. — Le tombeau de Chateaubriand.

Revue populaire des Beaux-Arts. 23 juillet. — Raymond BOUYER. Les Salons de 1898. La gravure, la sculpture, les objets d'ar

30 juillet. — Le Mont-Saint-Michel.

6 août. — Jules CLARETIE. Millet. — Ed. CORROYER. A propos du salon d'architecture.

13 août. — E. BENOIT-LEVY. Au Mont-Saint-Michel. — Francis MAIR. Charles Garnier et Viollet-le-Duc. L'abbaye de Moissac; le cloître.

20 août. — Gabriel MOUREY. Sir Edward-Burne Jones. — Gaston MIGEON. L'art du XVIIIe siècle français. — Laurent ROUANET. L'Hôtel Lepelletier. — SAINT-FARGEAU. Le musée Carnavalet réorganisé.

27 août. — Léon BONNAT. Velasquez. — Gustave GEFFROY. Le Sarcophage égyptien. — GERSPACH. L'art populaire à Florence.

3 septembre. — L. BENÉDITE. C.-F. Gaillard. — Virgile JOSZ. Le Goya du musée Kums au Louvre. — G. LAFENESTRE. La collection de M. de Chennevières.

10 septembre. — Georges SAUNIER. — Félicien ROPS. Les Beaux-Arts à l'Exposition de 1900. — J. BRETON. La vie d'un artiste.

17 septembre. — Mathias MORHARDT. Carlos Schwabe. — G. LARROUMET. Les services d'architecture. — J. LECLERCQ. L'art en Scandinavie.

24 septembre. — AUGUIN. Vieux modèles. — Paul MARIUS. L'exposition Rembrandt à Amsterdam.

Revue pour les jeunes filles. — 5 juin. Paul ROUAIX. Le nouveau salon de 1898.

20 juin. — Pierre MILLE. John Ruskin. — Paul ROUAIX. L'art décoratif aux Salons.

5 juillet. — Pierre MILLE. John Ruskin (*suite et fin*).

Revue scientifique 16 juillet. — M. LAUSSEDAT. Le Centenaire de l'École des Arts et Métiers.

Revue des Arts graphiques. 9, 16 juillet. — La publicité cycliste et l'affiche moderne.

Revue des Deux mondes. 1er août. — E. MICHEL. Rubens chez lui.

Revue des Revues. 1er juillet. — Henry FRANTZ. Les arts décoratifs aux salons de Paris.

15 août. — Charles SIMOND. Lettres inédites de Rubens.

Revue internationale de Musique. 15 juin. — Guy ROPARTZ. Oscar Franck. — E. COMBE. Une nouvelle définition de l'art. — H. KLING. Mozart et Albrechtsperger.

N° 9. — Jacque DALCROZE. L'art populaire suisse.

N° 10. — E. VINCENT. Du rôle de la musique dans le théâtre espagnol. — Théophile LEMAIRE. L'art du chant en Italie.

N° 11. — Maurice CRISTAL. La musique dans les pays scandinaves.

N° 12. — M. QUITTARD. Un claveciniste français du XVIIe siècle, Jacques Champion de Chambonnières (1er article). — Jules ESCORCHEVILLE. A propos de la *Cloche du Rhin*.

Revue internationale de sociologie. Août-septembre. — E. GALABERT. Le rôle social de l'art.

Revue des Arts décoratifs. Juillet. — L. DE FOURCAUD. Les arts décoratifs aux salons (2e article). — A. VALABRÈGUE. L'exposition des arts de la femme à l'Union centrale. — G. GEFFROY. Causerie sur le style, la tradition et la nature. — SAINT-ANDRE DE LIGNEREUX. Le cuir d'art français et son enseignement.

Août. — Lucien MAGNE. L'art appliqué aux métiers. — L. de FOURCAUD. Les arts décoratifs aux salons (3e article). — G. DEBRIE. L'animal dans la décoration. Le cheval (1er article). — V. CHAMPIER. Roty à Rossigneux, Rossigneux à Roty.

Revue historique du département du Tarn. — Baron de RIVIÈRE. Découverte à Albi d'un tombeau d'évêque du XIIe siècle.

Revue Savoisienne. N° 1. — LEROUX et MORTEAUX. Sépultures burgondes. — Anthropologie, stations et mobilier funéraire.

Revue Africaine. 2e et 3e trimestres 1898. — V. WAILLE. Mosaïque découverte à Cherchell.

Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne. T. XII, n° 1. — B. HAUSSOULLIER. Le temple d'Apollon Didyméen.

N° 2. — B. HAUSSOULLIER. Le temple d'Apollon Didyméen (*suite*).

Revue numismatique. 1898. T. II, 4e série, 2e semestre. — G. RABELAIS. La collection Waddington au cabinet des médailles. — P. PERDRIZET. Statue chypriote au nom d'Epipalos. — ROSTOVTEN. Des plombs antiques.

Revue de l'instruction publique en Belgique. T. XIII, 3e livraison. — P. DE NOLHAC. Le Virgile du Vatican et ses peintures.

Revue épigraphique du midi de la France. 1898, n° 89. — Toulouse. — Autel à Mercure. — Briançonnet (Alpes-Maritimes). — Monuments en l'honneur de Claude le Gothique. — Yzeures (Indre-et-Loire) — Temple de Minerve.

Revue critique d'histoire et de littérature. N° 29. — E. SCHURÉ. Sanctuaires d'Orient : Egypte, Palestine, Grèce (article de G. Maspero).

N° 30. — W. FLINDERS PETRIE : Deshasheh (article de G. Maspero).

N° 31. — L.-A. MILAN. Le musée topographique de l'Etrurie (article de S. Reinach).

Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale. N° 4. — H. HEUZEY. La construction du roi Our-Nina, d'après le levé et les notes de M. de Sarzec.

Revue des Universités du Midi. 1898. N° 2. — J.-R. MELIDA. Archéologie ibérique et romaine.

N° 3. — A.-J. MURRAY. Les bronzes grecs (article de A. de Ridder).

Temps (le petit). 3 et 7 juillet. — Vicomte d'AGOUT. Les fraudes archéologiques.

Université Catholique (l'). 15 juillet, 15 septembre. — Abbé BROUSSOLLE. L'art religieux aux salons de Paris en 1898.



LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Jules Lenepveu.

Membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1869, ancien directeur de l'école française de Rome, de 1872 à 1878, l'artiste distingué qui vient de mourir était surtout connu comme auteur du plafond de l'Opéra. Nature simple et modeste, il ne vécut que pour son art : sa biographie tient dans l'énumération de ses principales œuvres.

Il était né à Angers, en 1819, et sortait de l'atelier Picot quand il remporta le grand prix de Rome, en 1847, avec une *Mort de Vitellius*, conçue dans le sens romantique et exécutée avec une véritable *furia*. Ce succès du début ne l'empêcha pas du reste de goûter le séjour de la ville éternelle, où il prolongea ses études pendant deux années encore, après l'expiration de sa pension. Il devait en rapporter à Paris un certain nombre de peintures, inspirées de l'art italien, parmi lesquelles une *Fête-Dieu à Venise*, une *Noce vénitienne* et un *Pie IX à la chapelle Sixtine*, qui figurèrent avec éclat à l'Exposition universelle de 1855 et au Salon de 1857.

Sa réputation était désormais établie : mais son talent avait besoin de s'élever au-dessus de l'anecdote et du fait isolé, si largement fussent-ils compris, et ce n'était pas en vain que pendant une si longue période il s'était nourri de « la moelle des lions ». La peinture d'histoire ne tarda pas à l'accaparer tout entier, et du *Moïse secourant les filles de Madian*, du Salon de 1859, il entra en pleine peinture religieuse, avec ses belles décorations de Sainte-Clotilde, de Saint-Sulpice et de Saint-Louis-en-l'Ile, pour ne citer que des églises parisiennes.

Angers, Laval, Grenoble, ont également d'importants travaux de lui ; c'est lui, enfin, qui eut l'honneur de décorer, au Panthéon, le grand panneau réservé tout d'abord à Baudry.

Depuis quelques années déjà, Lenepveu avait renoncé à son art, craignant de déchoir; une seule fois il avait consenti à sortir de sa retraite pour entreprendre la décoration d'un plafond dans l'hôtel où venait de s'installer, rue de Murillo, son neveu le président de Viefville, et pour ce travail il avait retrouvé tout son entrain, toute sa fougue de jeunesse; jamais son pinceau ne fut plus ferme, sa composition plus vigoureuse; l'œuvre de ce vieillard de soixante-dix-sept ans est une merveille de belle et large simplicité.

Lenepveu, du reste, n'avait de la vieillesse que les années. Sa taille était restée droite. son apparence alerte, sa parole aimable et souriante.

C'est en pleine vie que la mort l'a frappé, enlevant à l'art français un de ceux qui, au cours de cette seconde moitié du siècle, l'ont le plus sincèrement servi et le plus dignement honoré. A. R.

Le premier congrès international de l'art public à Bruxelles.

Il était juste qu'un pareil congrès se réunit pour la première fois à Bruxelles. Car, si les idées qui s'y devaient discuter passionnent aujourd'hui tant d'esprits en Allemagne, en France, en Angleterre, il faut reconnaitre que c'est en Belgique qu'elles ont été jusqu'à ce jour prêchées avec le plus de ferveur et qu'elles ont commencé d'être appliquées avec le plus de méthode. En 1893, M. Buls, bourgmestre de Bruxelles, a publié un remarquable opuscule sous ce titre : *l'Esthétique des villes*, et les considérations neuves que contenaient ces quelques pages ont été le point de départ de bien des études et de bien des polémiques. Un journal qui s'appelle *l'Art public* parait à Bruxelles pour soutenir l'effort des artistes et des hommes de goût qui rêvent de réconcilier l'art et la cité moderne. Enfin dans les dernières transformations des villes belges on a pu surprendre le souci d'éviter d'inutiles laideurs et même la recherche d'une beauté nouvelle.

Un congrès international a donc été tenu à

Bruxelles du 24 au 29 septembre, sous la présidence de M. Bernaert, ministre d'Etat. Les gouvernements, les municipalités des grandes villes, les principales sociétés artistiques d'Europe y étaient représentés.

Organisé par l'association de l'*Œuvre nationale belge*, le congrès a traité de vastes et nombreuses questions, peut-être trop vastes et trop nombreuses. Avec un programme plus restreint, les rapports eussent été plus précis, les discussions plus serrées et les vœux plus efficaces. On eût pu s'en tenir à « l'esthétique des villes » et ne pas aborder des problèmes qui n'ont qu'un rapport lointain avec « l'art public », telle la question des prix de Rome. Il convient pourtant de féliciter les organisateurs et les membres du congrès : ils auront attiré l'attention de tous sur le grand péril que fait courir au goût public le spectacle de nos rues et peut-être leurs justes protestations donneront-elles à quelques ministres et à quelques municipalités le courage de résister aux néfastes entreprises de certains ingénieurs et de certains architectes.

Le congrès était divisé en trois sections.

Dans la première, on s'est occupé de « l'art public au point de vue législatif et réglementaire ». Sur ce sujet M. F. Holbach a présenté un excellent rapport, le plus utile de ceux qu'ait entendus le congrès. En ce qui concerne les monuments publics qui présentent un intérêt d'art ou d'histoire, il se contente d'exhorter l'Etat et les villes à les conserver le mieux possible. Si de tels monuments appartiennent à des particuliers, il faut, à son avis, que la loi intervienne pour en assurer la protection, il faut créer dans nos codes un nouveau mode de propriété, *la propriété privée d'intérêt public*, en laissant au propriétaire le *jus utendi*, mais en lui enlevant le *jus abutendi*, conception juridique, très neuve, très hardie que M. Holbach défend par d'excellentes raisons mais dont il nous est, à cette place, impossible de discuter les avantages et les périls. Quant aux façades modernes, le rapporteur souhaiterait que les tribunaux donnassent aux municipalités un large pouvoir pour le contrôle des plans nouveaux; une loi, selon lui, serait inutile; la jurisprudence de la Cour de cassation belge tend, paraît-il, à faire entrer l'esthétique urbaine dans les attributions des conseils communaux. Un architecte, M. P. Boveroulle, a insisté pour que les règlements de voirie permissent désormais d'augmenter les saillies sur le nu du mur des alignements, s'il n'y a préjudice ni pour la circulation, ni pour les voisins : on diminuerait ainsi la monotonie des rues neuves. Le congrès s'est refusé à examiner les solutions législatives ou juridiques que lui proposaient ses rapporteurs et il a émis ce vœu un peu vague : « Il y a lieu, pour les pouvoirs publics, d'intervenir en matière d'art public, mais en tenant compte des lois existantes et des circonstances locales. » Bref il n'a point dit quelle transaction lui paraissait la meilleure entre le souci de l'intérêt public et le respect de la propriété individuelle.

Dans la même section, un architecte, M. Naef, membre de la Commission de conservation des monuments historiques suisses, a formulé une bien étrange proposition. Il a observé que les restaurations souvent téméraires dont les vieux monuments sont l'objet risquent d'égarer le public et même les archéologues et de fausser un jour l'histoire de l'art. Il voudrait donc qu'on adoptât trois signes conventionnels à inscrire, pierre par pierre, sur toutes les parties restaurées des anciens édifices. On mettrait, avec la date, les lettres R. F. S. (restauration en fac-simile) sur les parties restituées *d'après le modèle original*, les lettres R. L. (restauration libre) sur les parties restaurées *d'après des modèles analogues*, et enfin la date seule sur les parties *entièrement modernes*. Et M. Naef convie les architectes d'Europe à une entente internationale. Il eût peut-être mieux fait de les exhorter à ne point restaurer *d'après des modèles analogues* et surtout à ne jamais ajouter aux vieux monuments des parties *entièrement modernes*. Nous n'aurions point signalé cette fantaisie archéologique, si M. Naef n'avait déjà appliqué ses principes dans le canton de Vaud. Les pierres du château de Chillon sont timbrées de la sorte.

La deuxième section a traité de « l'influence de l'art sur les mœurs et l'école primaire ». Les rapporteurs étaient : M. Pierre Tempels, M. Sauvinière, qui a fait, en passant, l'heureuse proposition de remplacer les livres de prix qu'on donne aux écoliers par de bonnes gravures reproduisant des chefs-d'œuvre, M. Tamburini qui souhaite la création de musées scolaires, M. Valère Dumortier et M. Hymans. Ces deux derniers ont

insisté sur la nécessité de mettre au concours la construction de tous les monuments publics. Sur tous ces points le congrès a émis des vœux nombreux : création d'un office international où seront centralisés tous les programmes des monuments à élever, enseignement obligatoire dans toutes les écoles « du dessin, du chant, de la gymnastique callisthénique et de l'histoire de l'art », organisation de musées, d'expositions, d'exécutions musicales, etc... De tous ces vœux le plus platonique peut-être, mais assurément le plus fertile en conséquences, s'il venait à être entendu de qui de droit, est celui-ci : « *Voir les autorités s'efforcer de ne mettre sous les yeux du peuple que des objets revêtant une forme artistique et s'entourer des conseils d'hommes compétents dans l'examen de toutes les questions intéressant tant la production d'œuvres nouvelles que la conservation des monuments et des beaux arts qui existent.* » Que les « pouvoirs publics » écoutent seulement ce bon conseil et la question de « l'Art public » est résolue.

Dans la troisième section, il s'agissait des « réformes dans les écoles d'art » et de la création d'« écoles d'application pour les divers métiers d'art ». Les « réformes dans les écoles d'art » ont été étudiées par MM. Cluysenaar et Saintenoy. Sur la seconde question, M. Marius Vachon a rédigé un rapport très complet, très intéressant, résumé de l'enquête dont il a naguère été chargé par le gouvernement français. Le Congrès a accepté les conclusions de MM. Cluysenaar, Saintenoy et Vachon. Il a émis le vœu qu'il y eût dans les écoles d'art « plus de liberté et plus de décentralisation », que l'enseignement y fût à la fois « théorique et pratique » et enfin que les écoles d'application pour les métiers d'art fussent « administrées et dirigées par les délégués des associations corporatives, chambres de commerce, chambres syndicales, patronales et ouvrières, etc... »

Avec les rapports de MM. Vierendeel, professeur à l'Université de Louvain, et Steuben, échevin de Cologne, on rentra dans le vif de la question. M. Vierendeel traita du choix des matériaux pour les œuvres architecturales et demanda qu'il fût créé « des musées-laboratoires des matériaux de construction et de décoration, dans des conditions d'exposition en plein air qui assurent la valeur des expérimentations ». Le congrès se rallia à cette opinion. Puis, sur la proposition de M. Steuben, il adopta les vœux suivants : « Que les municipalités se laissent guider, plus qu'elles ne l'ont fait jusqu'à présent, par des considérations d'esthétique, lorsqu'elles projettent ou exécutent de nouveaux quartiers de villes ; que, dans leurs plans d'agrandissement, elles conservent les monuments anciens. »

Toutes ces choses et beaucoup d'autres aussi judicieuses ont été dites en présence de quelques conseillers municipaux, venus à Bruxelles pour y représenter la ville de Paris. Puissent-ils en avoir fait leur profit !

A. H.

Congrès des historiens de l'art.

Le congrès des historiens de l'art a tenu sa cinquième session à Amsterdam, à l'occasion de l'exposition des œuvres de Rembrandt, du 29 septembre au 2 octobre derniers.

Le bureau était ainsi constitué : *Président :* le professeur Dietrichson (Christiania) ; *vice-présidents :* MM. Van Riemsdijk (Amsterdam) et Schmarsow (Leipzig) ; *secrétaire :* le professeur Neuwirth (Prague). M. le chevalier de Stuers, conseiller d'Etat et intendant des beaux-arts, représentait au bureau le gouvernement néerlandais.

Ont été lues et discutées les conférences et communications suivantes : du docteur A. von Oechelhaüser de Carlsruhe, sur le cloître sistercien de Broonbach, près de Wertheim, sur la Taube ; ce cloître, commencé au XIIe siècle, est de différentes époques ; dans sa monographie l'auteur insiste sur ses affinités avec certains monuments français ; — de M. G. 't Hooft, conservateur du musée Fodor à Amsterdam, discussion des dates et des attributions d'un certain nombre de tableaux hollandais appartenant au Ryksmuseum d'Amsterdam ; — de M. E. Müntz, de Paris, sur l'importance des tapisseries du moyen âge à sujets laïques, leurs rapports avec des œuvres littéraires, fabliaux ou chansons de geste ; — de M. Schmarsow, de Leipsig, pour présenter les travaux de l'année de l'Union des publications photographiques de Munich ; — du Dr Heinrich Brockhaus, directeur de l'Institut pour l'histoire de l'art à Florence, sur les travaux et la situation de cet Institut ; — de M. A. Pit, conservateur du musée national néerlandais à Amsterdam,

sur les sculptures en bois du moyen âge aux musées d'Utrecht et d'Amsterdam, et sur l'existence d'une école hollandaise de sculpture sur bois aux XIVe et XVe siècles; — du Dr Max. Schmid, d'Aix-la-Chapelle, sur l'enseignement de l'art et de l'esthétique dans les hautes écoles de commerce en Allemagne; — du Dr Hofstede de Groot, d'Amsterdam, sur les dates des dessins de Rembrandt, et la manière de les classer; — du Dr Brédius, conservateur du musée de la Haye, sur l'état déplorable des tableaux dans les musées d'Espagne; — de M. Durand-Gréville, de Paris, sur les tableaux de corporation, les mutilations qu'ils ont subies, et les changements dans la couleur des fonds; — enfin du professeur Six, d'Amsterdam, sur la gamme colorée propre à chaque maître, et sur la tonalité particulière dominante dans l'œuvre de quelques peintres hollandais.

Enfin le congrès a régularisé la situation de l'Institut pour l'histoire de l'art à Florence, fondé précédemment sous le patronage de son comité, et a décidé, sur l'invitation du gouvernement belge, de se réunir en 1899 à Anvers, au moment des fêtes du 300e anniversaire de la naissance de Van Dyck.

L'Académie des Beaux-Arts, dans sa séance du 22 octobre dernier, a élu membre de la section d'architecture M. Moyaux, en remplacement de M. Charles Garnier.

M. Moyaux est inspecteur général des bâtiments civils et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts. C'est à lui qu'a été confiée l'exécution de la nouvelle Cour des comptes, sur les terrains qui avoisinent la chapelle de l'Assomption.

L'exposition Rembrandt, dont la *Revue* commence aujourd'hui le compte rendu détaillé, a amené le déplacement de la fameuse *Ronde de nuit*, et son exposition avec un élairage nouveau, venant de la gauche, qui en modifie singulièrement l'aspect. Il paraîtrait, d'après ce que nous lisons dans le *Journal des Débats*, qu'il se produit en ce moment un mouvement très vif dans les Sociétés hollandaises pour obtenir que la plus célèbre toile du maître soit dorénavant soustraite aux conditions si défectueuses qui lui ont été faites jusqu'ici dans le Musée royal. Les uns, qui ne reculent pas devant les mesures radicales, comme l'*Amsterdammer Courant*, reprennent le projet mis en avant, il y a deux ans, par M. Ph. Zilcken, et veulent qu'on édifie une *maison de Rembrandt*. Le conseil municipal d'Amsterdam donnerait l'emplacement et une souscription nationale aurait bientôt recueilli les fonds nécessaires à la construction de ce monument élevé à la gloire du maître. On y rassemblerait tous les tableaux, les dessins de Rembrandt que la Hollande possède; à côté, on aurait la bibliothèque Rembrandt où se trouveraient tous les documents, tous les livres qui se rapportent au peintre incomparable et la maison Rembrandt deviendrait un lieu de pèlerinage pour tous les amis de l'art, tant du pays que de l'étranger.

D'autres moins ambitieux, comme la Société d'Amsterdam, *Arti et Amicitiæ*, s'adressent au conseil municipal par voie de pétition en demandant que, après le succès de l'expérience tentée à l'exposition, on fasse les démarches et on prenne les mesures nécessaires pour donner à la *Ronde de nuit* le jour de côté qui lui convient. Il est vrai que ces arrangements ne seront peut-être pas des plus aisés; mais le conseil municipal a le moyen de soutenir ses exigences. Les tableaux de Rembrandt, comme beaucoup d'autres, sont la propriété de la ville; elle les a prêtés au Musée royal; mais tous les ans elle a le droit de les retirer et il est certain que le Musée royal se trouverait singulièrement appauvri si la ville reprenait ses collections.

P. S. — Notre tirage était commencé quand nous apprenons la mort de M. Puvis de Chavannes. Quelque opinion qu'on ait sur l'œuvre du peintre de sainte Geneviève, il occupe une place trop considérable dans l'histoire de l'art contemporain, pour que nous tentions seulement de le résumer ici en quelques lignes improvisées; la Revue y reviendra et lui consacrera, à loisir, une étude spéciale.

N. D L. R.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LE NOUVEL OPÉRA-COMIQUE[1]



Nous avons, dans notre premier article, décrit minutieusement le monument nouveau, « démonté » en quelque sorte l'œuvre de M. Bernier, en même temps que nous tâchions de faire sentir le caractère exact de son complément décoratif. Il nous reste une tâche à accomplir : celle de fournir les raisons logiques de cette construction, de donner en quelque sorte la théorie du théâtre, d'énumérer les nécessités pratiques qui ont déterminé son aspect. Peut-être nous reprochera-t-on de ne pas avoir commencé notre monographie par cet examen des « causes premières » ? Nous avons tenu avant tout à retracer la physionomie du théâtre avec le plus de détails possible. Nous croyons avoir montré à nos lecteurs tout ce qu'un

[1] Second article. Voir le numéro du 10 octobre, t. IV, p. 289.

visiteur attentif et consciencieux serait à même de voir sous la conduite de l'architecte en personne. Ceux qui ont bien voulu se laisser guider par nous sont suffisamment renseignés sur l'aspect général du théâtre pour lire, pensons-nous, avec quelque profit, ces notes additionnelles.

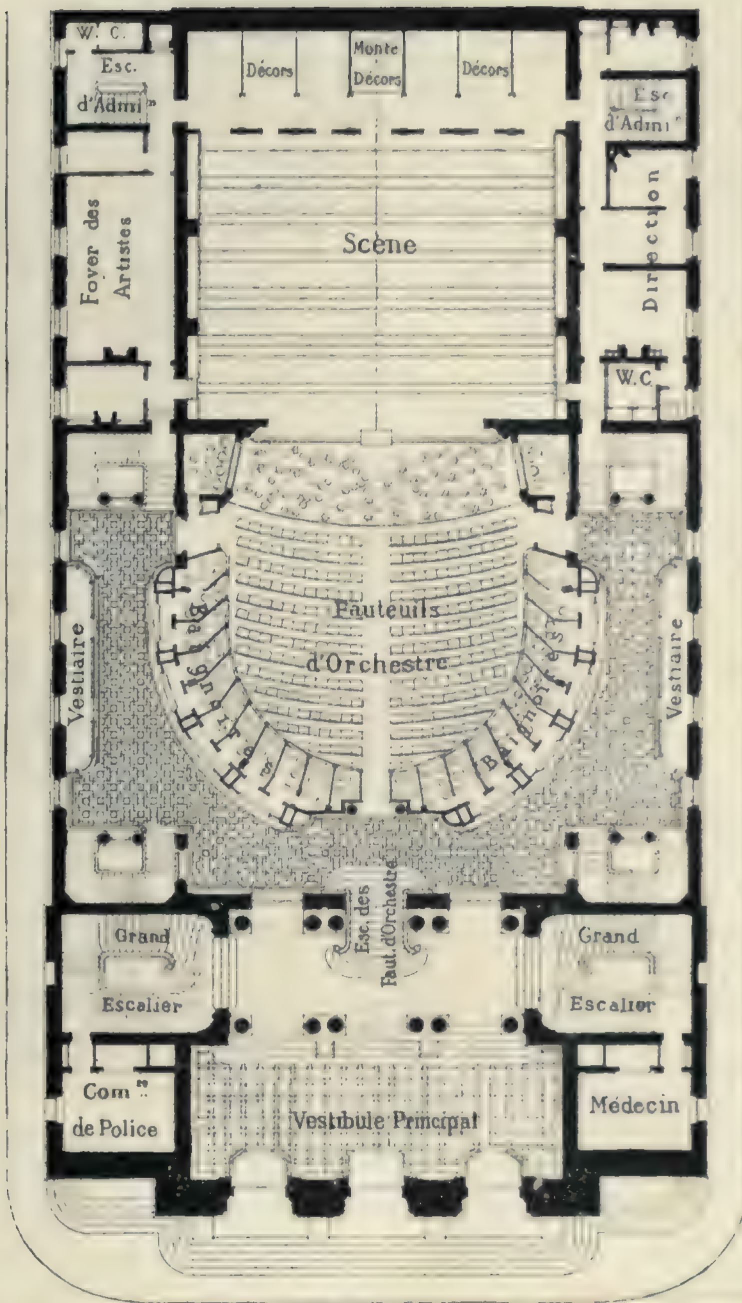
Dans un rapport qu'il écrivait quelque temps après l'incendie de l'ancien Opéra-Comique, M. Charles Garnier formulait un principe architectonique que M. Bernier paraît avoir soigneusement noté dans sa mémoire : « Les dispositions d'un théâtre découlent d'un programme qui doit nécessairement comprendre des données se rapportant à la sauvegarde du monument



Frise du rez-de-chaussée
Façade principale et avant-corps des façades latérales.

et du public. » Nous n'examinerons que superficiellement les données relatives à la sauvegarde de l'édifice ; les techniciens et les spécialistes seuls pourraient nous suivre dans l'étude, fort intéressante du reste, des matériaux employés. Celles qui se rapportent à la sécurité du public sont d'un intérêt général, car il n'est personne aujourd'hui qui ne soit curieux de savoir comment les théâtres peuvent être protégés contre l'incendie et quelles sont les précautions qu'un architecte est tenu de prendre.

La tâche de M. Bernier était particulièrement difficile. Sur un terrain sensiblement équivalent à celui de l'ancien théâtre, il fallait, tout en conservant le même nombre de places, ménager des dégagements beaucoup plus larges. Les exigences de la préfecture de police d'une part, et les désirs des directeurs de l'autre, rendent un problème de ce genre presque insoluble. Deux intérêts contraires sont aux prises : l'un qui exige le moins de sièges possible pour avoir le plus de passages disponibles; l'autre qui exige le moins de passages disponibles pour avoir le plus de sièges possible. D'un côté, le souci de la facilité des communications ; de l'autre, celui de la recette ; « par ici l'horreur du plein ; par là l'horreur du



PLAN DE L'ORCHESTRE

vide [1] ». M. Bernier a parfaitement réussi à accorder ces antagonismes sans compromettre l'harmonie de son œuvre. Sa salle contient 1 480 places tandis que l'ancienne n'en avait que 1465. Les parterres, il est vrai, étaient jadis en plus grand nombre (124 au lieu de 62); mais le balcon, à triple rangée, comprendra 176 places au lieu des 132 d'autrefois. Malgré cette concession aux intérêts directoriaux, M. Bernier a pu conserver aux corridors desservant les différents étages une superficie suffisante pour contenir facilement tous les spectateurs occupant cet étage. On sera frappé, en visitant le nouveau théâtre, de la largeur des couloirs qui atteint sur certains points jusqu'à cinq mètres. Nous avons surtout attiré l'attention de nos lecteurs sur le développement que M. Bernier avait donné à ses galeries supérieures. En cas de sinistre, il n'est pas de position plus dangereuse que celle des personnes assises à ces modestes places. Non seulement la difficulté d'atteindre les issues devient plus grande, mais si l'on croit les spécialistes, « les occupants sont encapuchonnés sous la calotte du vaisseau dans un air entièrement vicié; là, derrière les pilastres et derrière les tympans sont venus s'échouer les gaz les plus meurtriers [2] ». M. Bernier a remédié dans la plus large mesure à ce danger en donnant au plafond des couloirs adjacents, une élévation plus considérable que celle des galeries inférieures.

Des corridors passons aux escaliers, dont la bonne disposition est de la plus haute importance dans un théâtre. L'ancienne salle Favart n'était, à proprement parler, desservie que par deux escaliers prenant naissance au niveau de l'orchestre et conduisant à tous les étages. Leur forme circulaire était extrêmement défectueuse; de plus, ils s'arrêtaient au palier de chaque étage. Le flot des spectateurs s'échappait par un vestibule unique, place Boïeldieu, en sorte que la sortie s'effectuait avec une extrême lenteur. Un coup d'œil jeté sur le nouvel Opéra-Comique fera comprendre immédiatement l'énorme progrès réalisé par M. Bernier. Nous n'avons plus à revenir sur les avantages présentés par ses quatre escaliers latéraux, son atrium du rez-de-chaussée en communication directe avec tous les étages en même temps qu'avec la rue. Pour faciliter l'évacuation des salles de spectacle on s'était posé une question que M. Bernier a résolue par la négative : « Les escaliers doivent-ils augmenter le nombre de leurs révolutions à mesure qu'ils des-

[1] M. Charles Garnier.

[2] M. Trélat.

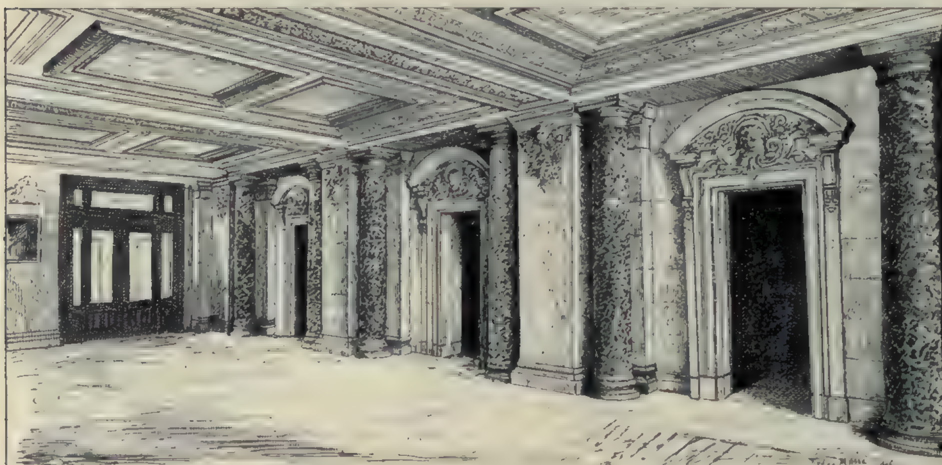


Mercié. — L'Opéra-comique

Palier d'entrée.

servent un plus grand nombre d'étages? » Cette nécessité ne se fait guère sentir en effet quand les couloirs sont larges comme ceux du nouvel Opéra-Comique. Au surplus, les deux escaliers d'honneur de grande dimension que M. Bernier fait monter à l'orchestre et aux premières loges, forment une importante doublure de révolution qui répond au desideratum énoncé plus haut.

On a fort justement remarqué qu'il ne fallait pas avertir continuellement le spectateur du danger qu'il court dans le théâtre. Conservons au théâtre



VESTIBULE SOUS LA SALLE

une aimable apparence, a dit M. Garnier, dont nous ne saurions assez invoquer l'autorité; ne le transformons pas en une sorte de monastère où tous les gens qui entreraient dans la salle se regarderaient tristement en se disant : « Frère, il faut mourir! » C'est pourquoi on peut considérer comme fâcheux l'établissement à l'extérieur d'un théâtre des balcons et échelles de fer qui font ressembler le monument à de grands chalets sans escaliers praticables. M. Bernier a établi, le long de ses trois façades, de beaux balcons de marbre qui, loin de nuire aux lignes d'ensemble, les rehaussent au contraire magnifiquement.

La grande clarté des dispositions intérieures, l'heureux aménagement des entrées et des sorties sont certes des gages précieux pour la sécurité du public; mais la science moderne a trouvé des moyens plus sûrs encore pour



Luc-Olivier Merson. — La Musique

Escalier d'honneur, côté de la rue de Marivaux.

combattre ce terrible ennemi des théâtres : le feu. Sait-on qu'en 1821, Gay-Lussac avait déjà fait connaître les principaux éléments nécessaires à l'ininflammabilité des tissus, des bois et autres matériaux employés sur nos scènes ? Ce n'est pourtant qu'en 1880 qu'on découvrit un produit ignifuge d'une efficacité réelle, et, faut-il le dire, on ne songea sérieusement à l'employer qu'au lendemain de la dernière catastrophe de l'Opéra-Comique. Quelques expériences, assez malheureuses, n'étaient pas faites, il est vrai, pour rendre populaires les prescriptions relatives à l'ininflammabilité. On reprochait aux meilleurs procédés de détruire lentement les couleurs des décors, d'avoir ruiné au Théâtre-Français, entre autres, quelques-uns des chefs-d'œuvre de la décoration moderne.



Luc-Olivier Merson. — Étude pour la musique

Les produits ignifuges ont été très perfectionnés, et comme les chances d'incendie se sont accrues par le luxe toujours grandissant de la mise en scène, la complication de la machinerie et la multiplicité des décors, on n'hésite plus, au risque de quelques dégâts ultérieurs, à en faire usage. Non seulement tout l'appareil de la machinerie sera ignifugé dans le nouveau théâtre, mais encore toute la salle : balustrades, banquettes, planchers, etc. Et si nous en croyons M. Ch. Girard, chef du laboratoire de chimie à la préfecture de police, « dans un théâtre ininflammabilisé, le public ne sera jamais terrifié par un embrasement général, il sera en outre préservé de l'empoisonnement et de l'asphyxie, alors même que le rideau de fer, la ventilation de la scène ou le grand secours viendraient à manquer. »

La question de la ventilation et de l'aération a été étudiée également avec un soin particulier par M. Bernier. Sans exposer le spectateur à de dangereuses alternatives de froid et de chaud, l'architecte doit assurer autant que possible le renouvellement de l'air de la salle. M. Bernier a établi sous



Luc Olivier Merson. — Étude pour la Musique

le plancher des fauteuils d'orchestre une chambre dite « de mélange », d'où l'on peut faire sortir à volonté de l'air chaud en hiver, de l'air froid en été, en sorte que la salle entière sera toujours maintenue à une température égale. Pour combattre l'accumulation des gaz toxiques sur la scène, M. Brouardel recommandait de ménager au-dessus de la frise de larges issues permettant à l'air vicié de s'échapper facilement. Ceux qui ont lu notre premier article auront pu constater que M. Bernier avait entièrement satisfait à cette nécessité.

Nous avons déjà fourni quelques indications sur l'éclairage de la salle. Ici encore nous nous trouvons devant un des problèmes les plus intéressants de la construction théâtrale. Les besoins de lumière augmentent tous les jours. M. Mascart a fait à ce propos une remarque très judicieuse : « Depuis quelques années, a-t-il dit, la vie active s'est prolongée dans la nuit au détriment



Luc-Olivier Merson. — Étude pour la Musique

des heures du matin ; cette transformation s'est produite dans toutes les grandes villes, surtout en France et à Paris. Il en est résulté une sorte de déplacement des habitudes, et on cherche de plus en plus à retrouver pour le travail du soir une lumière équivalente à celle du jour. » Nous sommes loin du temps où le moucheur de service de la troupe de Molière avait deux cent cinquante chandelles à surveiller ! Le luminaire de la salle de l'Opéra équivaut aujourd'hui à dix mille bougies. « Il est difficile de prévoir aucun arrêt dans cette transformation, dit encore M. Mascart, tant que l'éclairage des salles n'atteindra pas la clarté d'un beau jour et que les effets de scène



Luc-Olivier Merson. — Plafond de l'escalier d'honneur
Côté de la rue de Marivaux

n'imiteront pas la lumière du soleil. » Nous ne croyons pas que dans aucune salle de Paris on ait obtenu jusqu'à présent une lumière à la fois aussi vive et aussi légère qu'au nouvel Opéra-Comique; les blancs et les ors s'harmonisent brillamment sous le rayonnement des lampes à incandescence, et dans la coupole, le plafond de M. Benjamin-Constant, heureusement accordé avec les mosaïques des pendentifs, s'illumine d'une manière splendide par le contact de ses beaux tons orangés avec la couronne électrique qui entoure la composition de l'artiste comme un cadre de feu.



Luc-Olivier Merson.
Étude pour son plafond

Avec la lumière électrique, a-t-on écrit, « les dangers d'incendie sont diminués dans une telle proportion que l'on peut dire qu'ils sont humainement supprimés ». Ce perfectionnement de l'éclairage, l'heureuse entente des dégagements, les précautions hygiéniques de l'aération et les mesures relatives à l'ininflammabilité doivent, semble-t-il, protéger sûrement le théâtre contre l'incendie; ainsi que le souhaitait l'architecte de l'Académie nationale de musique, M. Bernier a donc appliqué à la construction de son monument un programme *qui comprend toutes les données se rapportant à la sauvegarde de l'édifice et du public*. Au surplus, si l'on ne craignait d'être accusé de cynisme, on se demanderait vraiment pourquoi cette crainte continuelle du sinistre met l'esprit des gens et surtout des architectes à la torture. La statistique devrait tranquilliser les uns et les autres. En supputant, pendant ce siècle, le nombre de spectateurs qui ont passé dans toutes les salles de France, et en le rapprochant du nombre des morts causées par les incendies de théâtre, M. Guimet compte un mort sur deux millions de présences au théâtre. Quoi de plus rassurant que ces chiffres rigoureusement exacts ?...



Luc Olivier Merson. — La Poésie

Escalier, d'honneur côté de la rue de Marivaux


Détail des portes du foyer

Avant de passer à la seconde partie de notre démonstration théorique dans laquelle nous aurons l'occasion de relever quelques-uns des reproches adressés à M. Bernier au sujet des dimensions de son théâtre, nous voulons compléter la description des œuvres d'art qui ornent le monument et dont la reproduction n'avait pu trouver entièrement place dans la première partie de notre monographie. Nous allons donc, si le lecteur veut bien nous suivre, faire une nouvelle promenade dans les couloirs, les foyers et la salle, et admirer de-ci, de-là les sculptures et peintures décoratives qui animent d'une manière si originale et si complète les parties du théâtre accessibles au public.


Détail des portes aux extrémités du foyer

Dans le grand vestibule d'entrée, une statue de M. Mercié : l'*Opéra-Comique*, fait pendant à l'œuvre de M. Falguière : le *Drame lyrique* qui figurait dans notre première étude. La symbolique *Philinte* ou *Manon* que M. Mercié a représentée avec un masque à la main, dans une de ces jolies attitudes de révérence qu'applaudiraient sans réserve les chorégraphes de l'ancien régime, se détache en plein relief de ligne et de ton, sur la colonne de granit rouge devant laquelle elle est placée. M. Mercié n'est pas de ceux qui considèrent que les commandes de l'Etat peuvent être « bâclées » et que toute besogne officielle doit être de la mauvaise besogne. Il a soigné son *Opéra-Comique* comme si l'idée d'exécuter cette statue lui avait été toute personnelle et nous savons que plusieurs fois il a détruit sa maquette, cherchant toujours à fixer plus nettement le sens de sa figure. Le marbre de M. Michel : la *Pensée*, placé dans l'atrium du rez-de-chaussée, à deux

pas du vestibule d'entrée, n'était point destiné, dans l'esprit de son auteur, à prendre place dans le théâtre de M. Bernier; c'est pourquoi cette œuvre d'allures nobles et d'une composition très soignée ne s'harmonise pas aussi bien que celles de MM. Falguière et Mercié avec le fond architectural. Heureusement la qualité principale de la figure de M. Michel est précisément sa belle ampleur décorative et comme on a changé les dimensions primitives du piédestal, la *Pensée* est beaucoup moins écrasée qu'auparavant par son



François Flameng. — Étude pour la Danse

cadre. N'est-ce pas d'ailleurs le sort habituel de la « pensée » de se sentir à l'étroit, où qu'elle se trouve ? L'atrium que nous visitons en ce moment, occupe pourtant toute la largeur de la salle, sous laquelle il forme couloir, et s'agrandit encore des deux vestibules qui le bordent et communiquent directement avec la rue. Nous avons énuméré les avantages de ce rez-de-chaussée si pratique, dont l'utilité aura sans doute été reconnue par de nombreux spectateurs, à l'heure où cet article paraîtra.

Retournons au vestibule d'entrée et gravissons le grand escalier d'honneur de gauche (côté de la rue Marivaux), où se trouvent les peintures de M. Luc-Olivier Merson. Nous sommes ici dans l'une des parties les plus attrayantes du nouveau théâtre et les œuvres de M. Merson, à elles seules, suffiraient à

justifier les recettes pendant de longs soirs. Au premier étage, la dernière marche s'encadre d'admirables chambranles de marbre brun, aux veines sinueuses, qui relèvent superbement l'ensemble décoratif de la cage d'escalier. On remarquera que M. Bernier a employé ces riches matériaux autant que possible, qu'il n'a jamais eu recours à l'ornementation en « trompe-l'œil ». Le goût de la matière simple et nue — vierge en quelque sorte — tend de plus en plus à se répandre dans le domaine architectural et décoratif.



François Flameng. — La Danse
Escalier d'honneur, côté de la rue Favart

C'est fort heureux, et l'art de construire trouvera, dans cette remise en honneur d'une des meilleures traditions esthétiques du passé, un véritable moyen de salut. La dorure qui rehausse le stuc des murailles est également fort discrète ; on a respecté largement les fonds blancs tout en s'appliquant néanmoins à rompre leur monotonie. Les maîtres décorateurs de la Renaissance, qui ne nous ont laissé que de trop rares exemples de leur savoir-faire et de leur goût, paraissent avoir inspiré M. Bernier dans toutes ses applications de polychromie ornementale.

J'ai hâte de vous reparler des œuvres de M. Merson. Les délicieux croquis que nous avons la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs montrent avec quel art attentif et renseigné l'artiste a exécuté ses grandes compositions. Les dra-



peries de la « gente damoiselle » agenouillée et sans tête, sont-elles assez « poussées » ? Dans le tableau, les plis formés au bas de la robe sont cachés par le rebord de la vasque ; néanmoins, M. Merson ne les a pas escamotés dans son étude et les a traités avec un soin visible. Et cette figure de maître de musique ? Est-il possible de la concevoir plus aisée, plus nonchalante ? Sa pose hardie nous fait penser à celle de l'*Homme à la chaise*, un des plus beaux Franz Hals que nous connaissions, qui figure au musée de Bruxelles ; mais sa pose seulement, car comme sentiment, comme costumes, et jusqu'à un certain point, comme composition, ce ravissant *Concert de ménestrels* fait songer, ainsi que nous l'avons dit, aux œuvres des Flamands du xve siècle, ou à quelque miniature de Jehan Fouquet, interprétée par le plus ingénieux des fresquistes. Les vêtements ont le charme, la variété séduisante, les « haultes couleurs » que l'on admire dans les tableaux et les enluminures des gothiques de Flandre. Les femmes portent le hennin en pain de sucre, ces bonnets de derviches qui firent fureur pendant plus d'un siècle. « Dames et demoiselles, écrit Juvénal des Ursins, en 1417, menaient grands et excessifs estats et cornes merveilleuses et avaient de chacun côté, au lieu de bourlées, oreilles si larges, que quand elles voulaient passer l'huis d'une chambre, il fallait qu'elles se tournassent de costé et baissassent. » Si grande que soit la séduction pittoresque de cette délicieuse audition champêtre, ce qui nous ravit par-dessus tout dans l'œuvre de M. Merson, c'est le profond « sentiment musical » qui l'anime et que le peintre a réalisé par le groupement rythmique, les attitudes harmonieuses de ses personnages, et surtout par l'expression très particulière des physionomies. Les petits pages du fond sont d'un naturel exquis et leurs visages sérieux et convaincus rappellent ceux des anges chantants de Memling — songez à l'admirable *Concert séraphique* du musée d'Anvers — et ceux de Van Eyck dans l'*Adoration de l'Agneau*. Un critique pénétrant a remarqué que dans ce dernier chef-d'œuvre, le peintre a eu le soin minutieux d'indiquer par la pose, par l'ouverture de la bouche, par les plis du front, par les traits du visage, si les petits chanteurs célestes, rangés autour de sainte Cécile font la basse ou le dessus ! Nous gagerions que la délicieuse enfant, dont nous reproduisons les traits en esquisse, est une petite sopraniste, au timbre frais et clair comme le murmure cristallin de la fontaine autour de laquelle s'élève le cantique profane des beaux *minnesingers*. Nous le répétons, M. Merson a fixé, avec un rare bonheur, l'esprit de ce xve siècle franco-flamand essentiel-



Joseph Blanc
Peinture dans l'avant-foyer

lement artistique et musical, qui devait voir l'éclosion des Josquin des Prés, des Willaert, des Tinctoris, des Goudimel, etc., ces grands contrepointistes qui furent les maîtres universels de la musique et rayonnèrent dans toutes les parties de l'Europe — en Italie surtout — pour fonder les grandes écoles de contrepoint d'où devait naître toute la musique moderne.

Nous avons décrit déjà le plafond de M. Merson où l'on voit l'*Hymne*, l'*Elégie* — quelle délicieuse ligne courbe! — et la *Chanson*, passer en une ronde triomphale devant la *Musique*, tandis que de petits génies nus, les mains pleines de lauriers, contemplent dans le bas leur vol glorieux. Nous avons parlé également du panneau qui fait pendant au *Concert* et dans lequel M. Merson a réussi à traduire toute l'élégance, le panthéisme noble et religieux de l'art antique. Mais il n'est pas inutile de dire quelques mots encore de cette composition qui symbolise la *Poésie* puisque nous pouvons aujourd'hui la reproduire. N'est-ce pas que toute cette nature parle et chante, que les arbres du fond vivent, qu'il y a dans l'air des bruissements berceurs qui sont le langage des dieux invisibles? Les forces naturelles personnifiées par la puissance créatrice du Poète — le bel adolescent accoudé sur le tertre de droite — animent et peuplent le paysage sylvestre. L'Inspiration conduite par Eros, fait



Joseph Blanc. — La Comédie. — Le Chant
Avant-foyer. (Encadrement de M. Guifard.)

vibrer doucement les cordes de sa lyre. D'un vol lent elle se dirige vers la Poésie étendue nonchalamment près d'une source où la contemple le Faune tentateur, symbole des désirs féconds. La Poésie dort, car le sommeil, c'est le Rêve, et le Rêve c'est la Beauté. Cette admirable figure nue, traitée en raccourci avec une justesse suprême n'exaltera-t-elle point les poètes et ne pour-



Joseph Blanc. — La Musique
Avant-foyer. (Encadrement de M. Guifard.)

rait-on point lui dédier les vers de Victor Hugo qui chantent le pur spiritualisme de la Beauté?

Qu'un songe au ciel m'enlève
Que plein d'ombre et d'amour
Jamais il ne s'achève
Et que la nuit je rêve
A mon rêve du jour!...

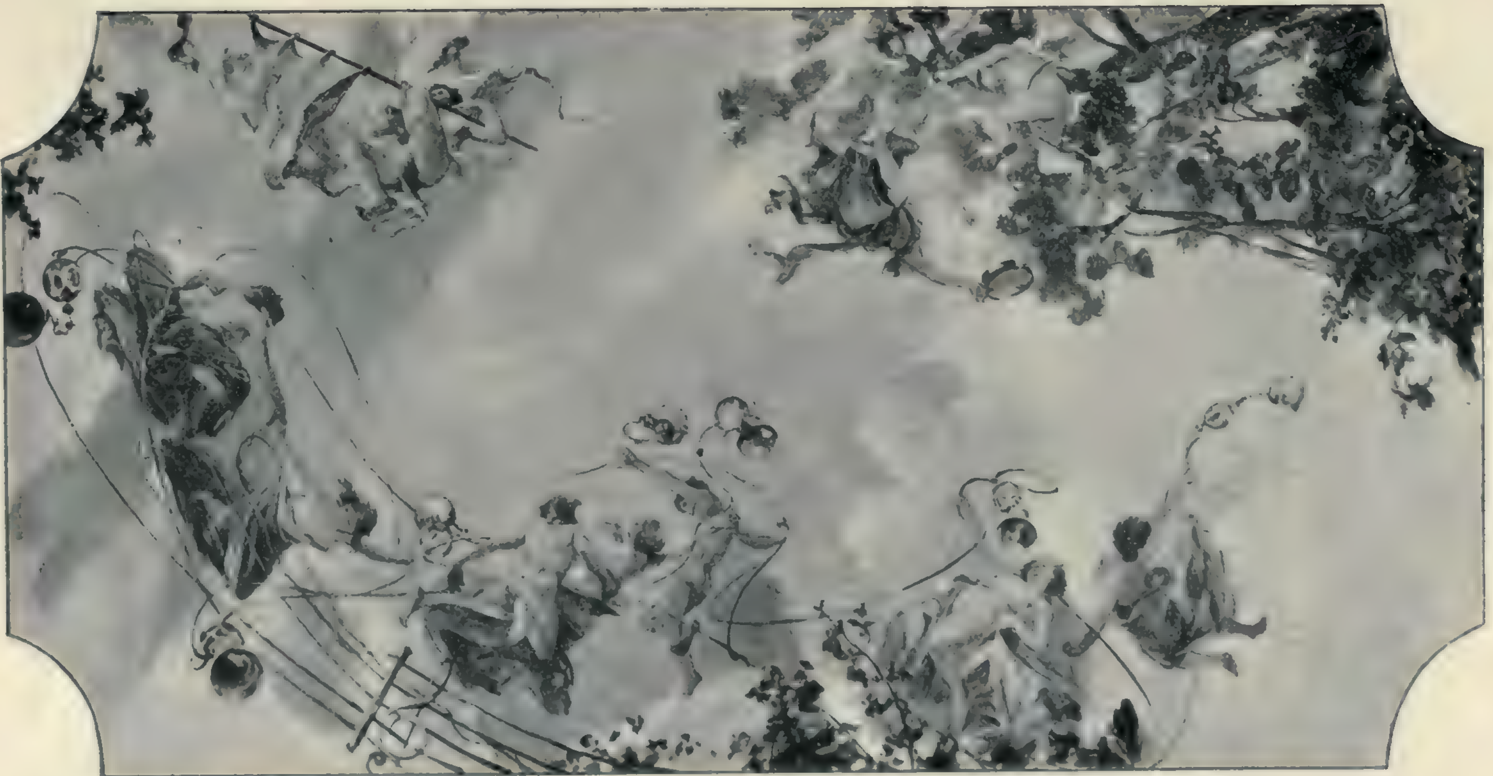


Joseph Blanc. — La Danse
Avant-foyer. (Encadrement de M. Guifard.)

L'escalier d'honneur de la rue Favart nous montre les peintures décoratives de M. Flameng — la *Tragédie*, la *Danse* et un plafond *la Vérité et la Comédie* — que nous avons déjà présentées à nos lecteurs. Nous reproduisons aujourd'hui le panneau de la *Danse*, où l'on remarquera les silhouettes prestes et vivantes des ballerines du premier plan et d'un Scaramouche dont le

mantel et le bicorne noirs font ressortir les blancheurs satinées des corsages, des rubans, des jupes pailletées et des maillots. M. Flameng, avons-nous dit, a surtout cherché à harmoniser les jolies taches décoratives qui constituent l'une des plus grandes séductions des spectacles chorégraphiques. Il a de plus montré très adroitement le caractère artificiel, mais très artistique néanmoins, de ce genre trop délaissé ou trop négligé, d'abord en donnant la physionomie fidèle d'un ballet contemporain, ensuite en laissant apparaître dans un coin de sa composition une partie d'avant-scène qu'assombrit un affreux habit noir. M. Carré, dans le beau programme qu'il compte réaliser au nouvel Opéra-Comique, fait une part très sérieuse au ballet; et l'intelligent directeur qui paraît bien décidé à travailler de toutes ses forces à la renaissance de la comédie musicale, a grandement raison de tenter la résurrection de cette ancienne forme scénique. Les anciens compositeurs français ont particulièrement brillé dans la musique de ballet, et le divin Gluck s'est certainement inspiré de leurs compositions pour les menuets, chaccones, gavottes, etc., dont il a encadré l'action d'*Iphigénie en Aulide*. Sans souhaiter que des Vestris et des Gardel viennent tyranniser de nouveau par leurs exigences les compositeurs modernes, on peut espérer pourtant que le ballet, renouvelé dans sa forme comme dans son fond, reprendra une place honorable dans les théâtres lyriques et restituera à la musique française une des sources les plus abondantes de son inspiration. Pourvu que M. Carré réussisse à nous découvrir le musicien qui rénovera le divertissement traditionnel! La *Revue* compte parmi ses collaborateurs et amis des musiciens qui ont fait dans ce domaine des tentatives victorieuses et sur lesquels tous les fervents de l'art chorégraphique — n'oublions pas que les Grecs estimaient cette forme de la beauté à l'égal de la musique et de la poésie — peuvent compter pour l'avenir. La *Danse* de M. Flameng sera donc tout à fait à sa place dans le nouvel Opéra-Comique, puisque M. Albert Carré a le désir et les moyens d'en justifier la présence.

Dans le couloir qui précède le grand foyer, nous avons remarqué déjà les quatre peintures de M. Joseph Blanc, encadrées par d'élégants motifs de M. Guifard. Elles représentent la *Musique*, la *Comédie*, le *Chant* et la *Danse* (nous avions mentionné à tort la *Tragédie* dans notre première étude; elle est incarnée seulement, aux pieds de la *Comédie* par un enfant qui s'amuse à effrayer avec un masque tragique un autre enfant muni d'un masque



A. MAIGNAN. — LES NOTES

Plafond du grand foyer.

bouffon). Dans le grand foyer nous tenons à nous arrêter un moment pour regarder à nouveau le plafond de M. Maignan que nous reproduisons aujourd'hui et dont nous n'avions pas expliqué assez nettement le symbolisme ingénieux. La farandole de figures féminines qui s'échappe d'une portée, formée de cordes de soie et d'or, personnifie les sept sons de la gamme. Vêtues de mauve changeant, les belles créatures font tinter des clochettes d'argent dont chacune porte le nom d'une note. Les trois autres figures, traitées avec des raccourcis violents, incarnent le rythme. Les « Notes » joyeuses et mutines, bien françaises, s'agitent au-dessus de la portée, ainsi qu'il convient à la vraie musique de cloches, dont la chanson s'épanouit librement dans les airs. L'une des « Notes », a même été victime de son vagabondage lyrique. Détachée de la farandole et reproduite en dessin d'étude dans notre premier article, elle a été faussement attribuée par la typographie à M. Flameng. Nous la restituons à la gamme qu'elle n'aurait jamais dû quitter. Cette « indépendante » est justement l'une des figures les plus réussies du plafond de M. Maignan, le *la*, qui doit donner le ton aux autres et sans laquelle le charmant orchestre des clochettes perdait à tout jamais son bel accord.

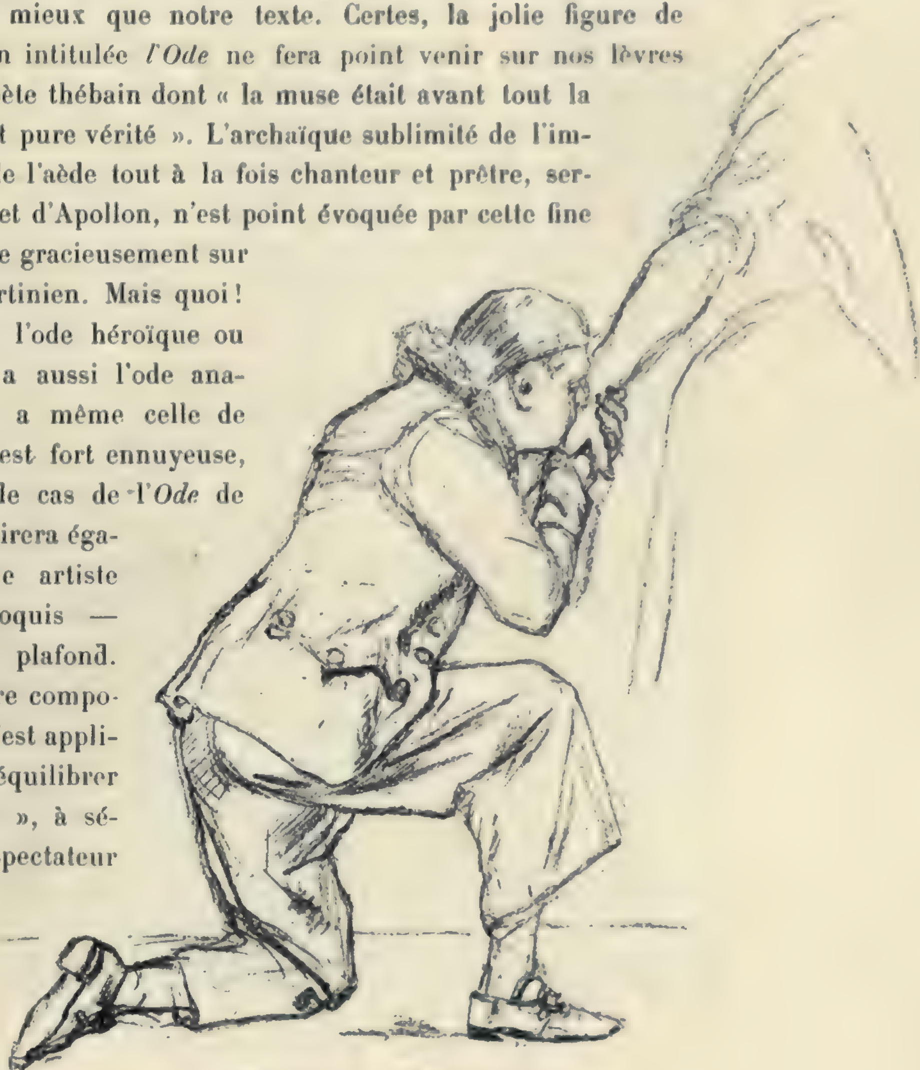




GERVEX.
ÉTUDE POUR LA FOIRE SAINT-LAURENT

Nous avons déjà décrit également les œuvres de MM. Gervex (deux dessus de portes dans le grand foyer), Raphaël Collin et

Toudouze (décoration des petites rotondes ayant vue sur la rue Marivaux et la rue Favart). Les croquis et reproductions de ces peintures en feront comprendre l'attrait mieux que notre texte. Certes, la jolie figure de M. Raphaël Collin intitulée *l'Ode* ne fera point venir sur nos lèvres les hymnes du poète thébain dont « la muse était avant tout la vérité, l'austère et pure vérité ». L'archaïque sublimité de l'immortel Pindare, de l'aède tout à la fois chanteur et prêtre, serviteur de Jupiter et d'Apollon, n'est point évoquée par cette fine silhouette dessinée gracieusement sur un paysage lamartinien. Mais quoi! Il n'y a pas que l'ode héroïque ou religieuse! Il y a aussi l'ode anacréontique; il y a même celle de Malherbe — qui est fort ennuyeuse, ce qui n'est pas le cas de l'*Ode* de M. Collin. On admirera également du même artiste une série de croquis — études pour son plafond. Dans cette dernière composition, M. Collin s'est appliqué avant tout à équilibrer de jolies « taches », à séduire l'œil du spectateur par des harmonies prismatiques. Les personnages — on sait que l'artiste a voulu représenter la *Vérité animant les fictions théâtrales* — ont la légèreté un peu imprécise qui convient aux figures plafonnantes, ce « flou » très séduisant que M. Benjamin-Constant a réalisé de si magistrale façon dans son plafond de la salle; mais un coup d'œil jeté sur les croquis prouvera que M. Collin a voulu préciser ses *Fictions* avant de leur donner l'apparence flot-



GERVEX. — ÉTUDE POUR LA FOIRE SAINT-LAURENT


Gervex. — Étude pour la foire Saint-Laurent

tante et que son procédé n'est pas un « truc ». Un mot encore du plafond de M. Toudouze où se trouve glorifiée une fois de plus la *Musique*, cet « art du XIXe siècle ». L'artiste a bien voulu exécuter pour la *Revue* un charmant dessin, schématique dans les parties les plus éclairées, finement ombré dans les autres et qui prouve que M. Toudouze peut être un illustrateur aussi habile qu'il est intelligent décorateur.


Gervex. — Étude pour la foire Saint-Laurent

Nous pénétrons dans la salle. A l'heure où paraîtront ces lignes presque tout Paris aura visité le théâtre de M. Bernier et aura pu constater que ce « vaisseau » déjà fameux dont l'exiguïté avait provoqué pas mal de « scies » dans le public et la presse, est en réalité un des plus confortables de Paris. Nous avons essayé de peindre sa physionomie souriante et claire, son luxe sobre et gracieux ; de faire comprendre les avantages de sa disposition. Revenons aux *Cariatides* de M. Coutan, non pour les décrire de nouveau — nos reproductions nous dispensent de tout commentaire — mais pour remarquer combien leur dessin et leur composition s'associent intimement avec les membres architecturaux qu'elles sont chargées de décorer. On n'a point essayé de dissimuler les piliers d'appui devant lesquels elles se placent, mais de les accuser au contraire de la manière la plus décorative. Le public ne

peut se rendre compte des difficultés que présente l'exécution d'un relief presque géométrique comme celui de la gaine quadrangulaire d'où s'échappent les bustes épanouis des dix *Cariatides;* l'architecte ici est le collabora-



Gervex. — La foire Saint-Laurent
Grand foyer.

teur indispensable du sculpteur. M. Bernier a donc une large part dans le succès de ces fines statues qui soutiennent de leurs bras arrondis le plancher des secondes loges.

Si M. Bernier a pu éviter la monotonie dans le développement ovale de sa salle, c'est grâce à un tout petit artifice architectonique que le spectateur ne

remarquera point et qui mérite d'être signalé. Le rebord des secondes loges ne se déroule pas d'une façon uniformément courbe ; d'endroits en endroits



Gervex. — Étude pour la foire Saint-Laurent

se forment des saillies qui donnent à cette rangée de places l'apparence d'une série de « corbeilles » du plus heureux effet. On avait conseillé à l'architecte de renoncer à cette idée, de s'en tenir à la forme traditionnelle ; il n'a pas



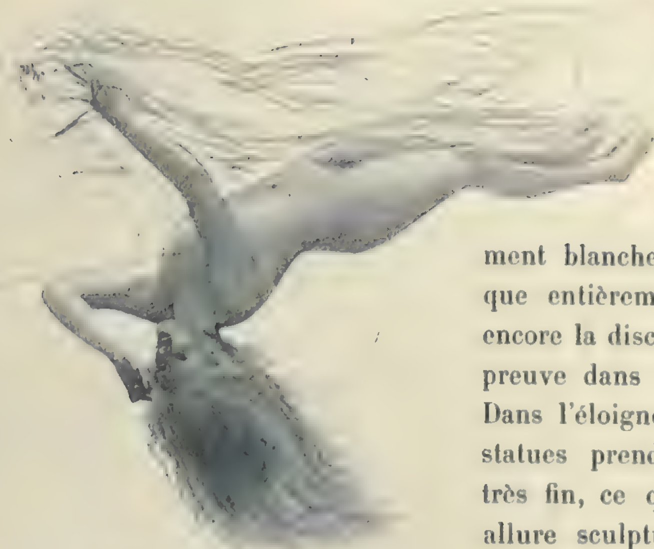
Gervex. — Étude pour la foire Saint-Laurent

écouté ces avis trop intéressés et se trouve bien aujourd'hui d'avoir exécuté son plan personnel.

Une particularité au manteau d'arlequin dont nous avons déjà fait ressor-



E. Toudouze. — Plafond du salon
Du côté de la rue Favart.



R. Collin. — Étude pour son plafond

tir la conception originale : les deux grandes figures de M. Marqueste, qui retiennent d'un mouvement si léger les draperies simulées, sont restées entièrement blanches au milieu d'un décor presque entièrement doré ; nous constatons encore la discrétion dont M. Bernier a fait preuve dans sa polychromie décorative. Dans l'éloignement, le stuc de ces belles statues prend l'apparence d'un marbre très fin, ce qui ne nuit point à la belle allure sculpturale de la frise scénique. Le cadre du théâtre que nous avons fait photographier a, du reste, tout entier, belle allure. Les moindres détails en ont été soignés. M. Bernier a même pensé que la rampe du proscenium pouvait être un élément décoratif, de même que la boîte du souffleur. Son spirituel ornemaniste a décoré la large « caisse » vers laquelle tant d'artistes jetteront des regards désespérés, d'un Eole joufflu, comme ceux du grand siècle, qui est l'un des symboles les plus significatifs et les plus rassurants que nous ayons pu contempler dans le nouvel Opéra-Comique !...



R. Collin. — Étude pour son plafond

Notre promenade à travers la salle est achevée ; nous pouvons, si nos lecteurs le veulent bien, revenir à nos considérations théoriques.

Après avoir expliqué pourquoi le

nouveau théâtre se défend contre le feu avec un maximum de chances (il faut, ici comme partout, compter avec certains facteurs inconnus qui bouleversent de fond en comble les plans les mieux combinés), nous tenons à prouver que le monument répondra à toutes les exigences de sa destination artistique. Il nous faut donc reparler de la scène et de l'orchestre. Nous avons donné les dimensions de la première. Nous avons dit qu'elle avait exactement la largeur et la profondeur de l'ancienne. Malgré cette similitude géométrique, quelques artistes critiquent vivement son exiguïté. Notre confrère M. Aderer écrit dans le *Temps :* « Les compositeurs trouvent l'Opéra trop grand et le nouvel Opéra-Comique trop petit. Où se feront-ils jouer? » Et quelques personnes, déplorant la cruelle alternative où vont être placés nos musiciens, reprochent à M. Bernier de ne pas avoir construit une scène moyenne comme le théâtre Carmignano de Turin ou celui de la Monnaie de Bruxelles. Nous ferons remarquer que ces scènes sont destinées aussi bien au grand opéra qu'à l'opéra-comique. Or on a demandé à M. Bernier de *construire un Opéra-Comique*, ne l'oublions pas. L'incendie de l'ancien théâtre eut lieu en 1887; onze années seulement se sont écoulées pendant lesquelles le « genre national », installé, très au large, place du Châtelet, s'est laissé entraîner vers le drame lyrique. Revenu à l'ancien logis, il s'y trouve à l'étroit; son ancien cadre naturel lui paraît ridiculement petit. Il a tort. Pendant son absence de la place Boïeldieu il a pris, sur une scène trop vaste, des allures boursouflées



R. Collin. — Étude pour son plafond

et prétentieuses qui ne lui conviennent guère. Il sera forcé de reprendre son ton d'autrefois et ce sera tant mieux. Ah certes ! il serait à souhaiter que nous eussions à Paris une scène moyenne où l'on pourrait jouer les drames lyriques condamnés à perdre tout relief scénique dans le cadre immense de



R. Collin. — La Vérité animant la Fiction

Plafond du salon du côté de la rue de Marivaux, d'après l'esquisse.

l'Opéra. Mais si nous exprimons ce regret, c'est uniquement parce que nous trouvons les dimensions de l'Académie nationale de musique exagérées. Peut-on reprocher à M. Bernier d'avoir fait un théâtre trop petit, uniquement parce que l'Opéra est trop grand ? M. Bernier a construit un théâtre d'opéra-comique, et comme tel son monument offre des ressources d'exécution parfaitement suffisantes. On y pourra jouer tout ce que le répertoire accessible aux artistes de M. Carré, comprend d'essentiel, c'est-à-dire tous les chefs-

d'œuvre de Gluck, de Mozart, des maîtres de la comédie musicale française, Grétry en tête. Se plaindrait-on de se voir dans l'obligation de remonter ces créations classiques? Est-ce qu'il ne serait pas à souhaiter, pour l'éducation du public et surtout des jeunes musiciens, que ces ouvrages immortels constituassent la base d'un programme lyrique? Les salles d'autrefois étaient beaucoup plus petites que les nôtres et l'on y assurait le succès des *Noces de Figaro*, de *Richard Cœur de Lion* et même d'*Orphée*, avec un orchestre de quarante musiciens ! Les cent vingt instrumentistes de Bayreuth troublent tous les compositeurs d'opéras et leur font croire qu'il faut partout des salles et des orchestres énormes! M. Carré n'est pas tombé dans cette erreur et la liste très longue et très variée des ouvrages qu'il a reçus ou compte reprendre, prouve, à l'évidence, que les dimensions de sa scène ne l'inquiètent pas outre mesure. En confiant à M. Carré la direction de notre second théâtre musical, le ministre d'alors a exprimé l'espoir que l'activité du nouveau directeur permettrait à la jeune école française de se manifester avec homogénéité. Une tâche pareille a de quoi tenter l'activité d'un homme de théâtre. Autrefois M. Carvalho l'a assumée avec un plein succès au Théâtre lyrique en faisant entendre les œuvres classiques tombées dans un injuste oubli, en accueillant les œuvres étrangères, en ouvrant largement ses portes aux jeunes compositeurs. M. Carré s'est tracé le même programme et nous avons la ferme conviction qu'en le remplissant de tous points il donnera un essor puissant à la jeune génération musicale, qui n'attend que des encouragements et des occasions pour se réveiller et recommencer vaillamment la lutte.


R. Collin. — Étude pour son plafond





R. COLLIN. — LA CHANSON. — L'ODE
Salon du côté de la rue de Marivaux.

Quelques critiques plus indulgents ont exprimé seulement des craintes au sujet de l'étroitesse des coulisses et pensé (non sans raison, du reste) que le



Coutan.
Cariatide du premier étage

placement de certains praticables offrira des difficultés. Nous avons dit pour quelle cause (une simple question de crédits, hélas !) il a été impossible d'établir des planchers mobiles permettant de faire sortir des dessous un décor entièrement placé. On aurait pu de la sorte éviter les entr'actes interminables qui coupent si désagréablement le cours de la représentation et détournent bien des personnes du théâtre. Cet inconvénient, reconnaissons-le, ne peut nuire en aucune façon au succès artistique du spectacle. Tous les griefs articulés contre l'architecte se réduisent donc à une question d'entr'actes. Du reste, nous le répétons, M. Bernier était absolument disposé à construire une scène plus large ; mais son terrain était limité. Il fut forcé de s'en tenir aux dimensions anciennes. L'avenir nous dira si nous avons eu raison de nous en réjouir.



Coutan.
Cariatide du premier étage

On a de même fait courir les rumeurs les plus étranges au sujet de la disposition et de l'aménagement de l'orchestre, lequel, disait-on, ne pouvait contenir que quarante musiciens[1] ! L'orchestre comprenant au théâtre de la place du Châtelet soixante-six artistes (quatuor : 42 ; bois : 8 ; cors : 4 ; trompettes : 4 ; tubas, trombones : 4 ; harpes, trigle, timbales : 4) se serait donc trouvé diminué d'un tiers environ. Il est presque superflu de démentir des nouvelles aussi invraisemblables ; mais puisque certains compositeurs les colportent volontiers, il

[1] Nos lecteurs voudront bien ne pas oublier que cet article a été écrit et imprimé avant l'inauguration du nouvel Opéra-Comique. L'expérience aura déjà commencé à démontrer si nous avions raison de défendre les dimensions de la salle, de la scène et de parler comme nous le faisons de l'orchestre.

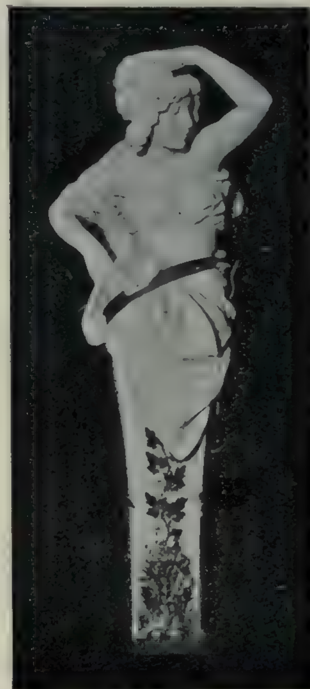


Encadrement de la scène



Lombard.
Pendentif de la coupole

convient d'en détruire l'effet par des chiffres. On estime que l'espace occupé par un musicien est en moyenne d'un mètre carré. C'est « l'étalon » établi par MM. Colonne et Lamoureux pour leurs concerts en province et à l'étranger. Or, l'orchestre du nouvel Opéra-Comique mesure soixante-sept mètres carrés; du côté des fauteuils on a ménagé une encoche d'environ trois mètres carrés, qui peut être occupée par des suppléants en cas de besoin. Le directeur du théâtre placera donc facilement soixante-dix musiciens à l'orchestre et M. Messager dirigera une phalange suffisamment imposante.



Coutan.
Cariatide du premier étage

Après avoir réclamé à cor et à cris des orchestres en forme de couloirs profonds, où les musiciens seraient complètement dissimulés aux yeux des spectateurs, nos compositeurs dramatiques sont presque unanimes aujourd'hui à regretter l'ancien usage, et cela pour une raison bien simple : c'est que seule la riche orchestration de Wagner supporte une épreuve aussi redoutable que celle de l'orchestre enfoncé et en partie couvert. Nous avons dans notre premier article émis quelques réserves au sujet de ce type d'orchestre adopté par M. Bernier, sur l'avis d'une commission compétente. Mais on remédiera très facilement aux inconvénients que peut présenter cette disposition, inconvénients, du reste, prévus en 1894 par M. Ch.-M. Widor dans un remarquable rapport que l'éminent artiste fut chargé de rédiger à l'occasion de la reconstruction de l'Opéra-Comique. M. Widor a fait une étude approfondie



Un coin de la salle

des trois systèmes d'orchestre actuellement en pratique dans les théâtres d'Europe :

1° Orchestres en forme de *fossés profonds, à planchers stables, et pénétrant assez loin sous la scène.*

2° Orchestres à *plancher mobile, pouvant, au moyen d'ascenseurs, monter ou descendre à volonté.*

3° Orchestres à *plancher stable, presque à niveau du spectateur.*

COUTAN.
CARIATIDE DU PREMIER ÉTAGE

La troisième catégorie comprend la grande majorité des théâtres d'autrefois et d'aujourd'hui. A l'Opéra de Paris la différence entre le sol des fauteuils et le plancher de l'orchestre n'est que de cinquante centimètres, et loin de chercher à atténuer les sonorités instrumentales (c'est-à-dire à « encaver » davantage les musiciens) on cherche au contraire, par tous les moyens possibles, à augmenter leur éclat et leur solidité. Le Covent-Garden, de Londres, la Scala de Milan, le Lyceo de Barcelone, le San-Carlo de Naples, l'Opéra impérial de Vienne, théâtres célèbres par leurs qualités acoustiques, appartiennent à la catégorie des théâtres à *planchers stables* presque *à niveau* du spectateur. Si le principe de ce plan a été écarté à l'Opéra-Comique, c'est uniquement parce que l'orchestration de certains ouvrages modernes exige un matériel sonore de plus en plus considérable et que l'on risquait en l'adoptant de causer un grand dommage à l'interprétation vocale, obligée de lutter contre des symphonistes trop bruyants. Le second système paraissait offrir la solution cherchée. On ne connaît qu'un seul type appartenant à la catégorie des *planchers mobiles :* le théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Un ascenseur hydraulique permet d'élever ou d'abaisser le niveau du plancher ; suivant l'orchestration de l'ouvrage représenté, le *Kapellmeister* se place à *marée haute*, ou à *marée basse*,



COUTAN.
CARIATIDE DU PREMIER ÉTAGE

pour employer l'image très juste de M. Widor. Malheureusement l'expérience faite à Bruxelles est peu concluante, l'écart entre les deux « marées » n'étant que de quarante centimètres, et l'on ne pouvait se livrer à de nouveaux essais à Paris.



Coutan.
Cariatide du premier étage

Restait la catégorie des orchestres construits sur le modèle du « trou mystique » de Bayreuth. Quatre théâtres des plus importants entrent dans cette série : ceux de Prague (théâtre tchèque), de Munich (Opéra royal), de Prague (théâtre allemand), de Budapesth (Opéra royal). On y ajoutera l'Opéra-Comique de Paris, qui atteint sous le proscénium deux mètres de profondeur. Pour les ouvrages du répertoire courant il est probable que la sonorité du quatuor restera insuffisante si les musiciens sont obligés de se tenir à ce niveau. On pourra au besoin les étager sur des gradins de hauteur différente ; les premiers violons seront placés du côté des fauteuils, à cinquante centimètres environ du niveau de la salle ; les basses et les instruments les plus vibrants se grouperont sous la demi-coupole du proscénium. Pour les ouvrages de Wagner ou de l'école wagnérienne, les gradins seront enlevés et les éclats de la symphonie, atténués par l'éloignement, n'étoufferont pas la voix des chanteurs. Le parti auquel l'architecte s'est rangé donnera donc, souhaitons-le, satisfaction à tout le monde.



Coutan.
Cariatide du premier étage

Il ne faut pas se dissimuler que cette question de l'orchestre comme aussi celle de la bonne transmission vocale est des plus délicates, et que nul ne saurait garantir à l'avance les mérites sonores d'un théâtre. Ce n'est qu'au lendemain de la soirée d'ouverture qu'il sera permis de juger si l'œuvre de M. Bernier joint à sa beauté architecturale et décorative, à la clarté et à la commodité de ses dispositions intérieures, la qualité

suprême, celle qui décide de la vogue d'un théâtre de musique : une bonne acoustique. Celle de l'ancienne salle Favart était déplorable. Tous les musiciens sont là-dessus d'accord. Si M. Bernier arrive à un résultat satisfaisant, il faudra donc lui en savoir le plus grand gré.

On a beaucoup critiqué son théâtre avant de l'avoir vu ; on a jugé les façades, la salle, la scène, alors que la construction était encore encombrée d'échafaudages. Il a laissé dire et a continué son œuvre avec confiance. Bien des « dénigreurs » ont déjà dû revenir sur leur opinion première. Tous les esprits impartiaux finiront par rendre justice à la volonté intelligente de M. Bernier. Nous voudrions avoir prouvé que pour assurer le succès du nouveau théâtre, autant que pour garantir la sécurité et l'agrément du public, l'éminent architecte a dépensé toute la conscience et tout le talent possibles. Il faudrait être animé de mauvaise foi ou dépourvu de sentiment esthétique pour ne pas s'incliner avec respect devant son effort.

H. FIÉRENS-GEVAERT.



MARIE-ANTOINETTE

ET

Mme VIGÉE-LEBRUN



Parmi tant d'artistes, peintres, sculpteurs, médailleurs, graveurs, qui ont fait le portrait de Marie-Antoinette, il n'en est aucun dont les œuvres soient restées plus populaires que celles de Mme Vigée-Lebrun. Elle a représenté la reine dans toutes les attitudes, dans tous les costumes ; elle a été, pendant la dernière période de sa vie à Versailles, son peintre favori, on pourrait dire officiel, si l'épithète ne s'appliquait avec peine au talent aimable et si féminin de l'artiste. De 1779 à 1788, d'après ses mémoires, elle a multiplié les originaux et les copies, les toiles qui restaient la propriété du roi et celles qui allaient, offertes en souvenir aux familiers ou aux cours étrangères, répandre à travers le monde l'image de la brillante et enviée reine de France.

Les quatre portraits les plus connus et les plus importants que Mme Lebrun ait faits de Marie-Antoinette appartiennent encore à l'État français et figurent en place d'honneur au Musée national de Versailles. Il y a d'abord le portrait, sans signature ni date, représentant la reine faisant un bouquet. Elle est au milieu d'un jardin, à Trianon sans doute, coiffée de gaze et de plumes et en robe de taffetas gris. Les gravures, les reproductions en miniature, le goût public sous toutes ses formes ont popularisé ce tableau. La dernière interprétation est due au burin savant et délicat de M. Buland et elle accompagne ces pages. Si la ressemblance n'est pas parfaite et si la vraie

Marie-Antoinette n'y doit pas être cherchée, c'est au peintre, non au graveur, qu'il convient de s'en prendre.

Ce n'est pas le plus ancien portrait de la série, quoique la reine apparaisse dans tout l'éclat de sa jeunesse et d'une beauté que les soucis ont encore à peine effleurée. Le premier tableau paraît avoir été fait pour Marie-Thérèse, en 1779. Ce devait être le « bon portrait » que l'impératrice réclamait depuis longtemps d'une fille qu'elle avait quittée dix ans auparavant, toute enfant encore, et dont elle voulait connaître la transformation [1]. Sur le témoignage même de Mme Lebrun, on doit reconnaître ce portrait, où la reine est « avec un grand panier, vêtue d'une robe de satin et tenant une rose à la main », dans deux tableaux, dont l'un est à Versailles, l'autre à Trianon, et qui ont passé pour être de la main de Roslin. Cette attribution, maintenue de longues années au catalogue du Musée, tenait à la gravure célèbre de Roger, exécutée sous la Restauration et d'ailleurs excellente, où figure sans aucune raison le nom du peintre suédois. On doit la destruction de cette légende à M. Henri Bouchot, qui s'est occupé plusieurs fois avec bonheur de l'iconographie de Marie-Antoinette. Les deux autres portraits de Versailles sont signés et datés, l'un de 1787, l'autre de 1788. Le premier représente Marie-Antoinette entourée de ses trois enfants, et la Manufacture des Gobelins le détient en ce moment pour le reproduire en tapisserie pour S. M. l'impératrice de Russie. C'est celui qui, un moment absent de son cadre au Salon de 1787, à l'époque de l'impopularité de la reine et de la crise des finances, fut appelé méchamment « Madame Déficit » ; c'est aussi celui qu'on retira en 1789 des grands appartements où il était placé, parce que Marie-Antoinette ne pouvait passer sans pleurer devant l'image du Dauphin qu'elle venait de perdre. Sous l'Empire, la toile était encore à Versailles, mais dans une salle à l'écart, où la fidélité des royalistes et la curiosité des voyageurs demandaient qu'on la leur montrât. Mme Lebrun la revit alors et le gardien la remercia des pourboires abondants que son œuvre lui procurait. Le dernier portrait, celui de 1788, a été placé par Louis-Philippe dans la chambre à

[1] M. Jules Flammermont, dans son étude savante et neuve sur *les Portraits de Marie-Antoinette* (extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897), laisse quelques doutes sur ce tableau et rappelle opportunément que Mme Lebrun dit l'avoir fait pour l'empereur Joseph II, avec deux copies destinées, l'une à rester à Versailles ou à Fontainebleau, l'autre à être offerte à l'impératrice de Russie. Il est vraisemblable que le premier tableau destiné à l'impératrice, morte le 29 novembre 1780, fut envoyé à l'empereur. M. Flammermont, qui connait si bien les collections de Vienne, ne nous dit pas l'avoir retrouvé. Rappelons que les exemplaires de Versailles et de Trianon ne sont pas signés.



MARIE ANTOINETTE

Musée national de Versailles

coucher de la reine. Marie-Antoinette est assise près d'une table, où un bouquet est posé ; elle porte une robe blanche, une toque et un manteau bleu, et tient un livre relié à ses armes.

Aucune de ces œuvres d'art, il faut bien le dire, n'a de valeur réelle en tant que portrait. Si l'image de Marie-Antoinette en ses temps heureux reste dans les imaginations, à travers le temps, telle que Mme Lebrun l'a comprise, on doit être averti que la flatterie des artistes a ce privilège unique de tromper, outre leurs modèles, la postérité. C'est ailleurs qu'il faut chercher la véritable physionomie et les traits justes de la reine, dans les peintures de Wertmüller ou de Kocharski, par exemple. Mme Lebrun a mis trop de soin à atténuer les détails fâcheux, les yeux ronds et gros, la lèvre autrichienne. Elle a su du moins dégager le charme particulier d'une beauté qui fut à la fois incomplète et souveraine, la fierté du regard, l'élégance du port, la fraicheur éclatante du teint. Elle a donné le portrait idéal de Marie-Antoinette, en la peignant telle que celle-ci voulait être peinte et telle que le sentiment public voulait la voir.

L'aimable artiste était née pour ce rôle, et ce n'est pas seulement auprès de la souveraine qu'elle l'a rempli. Elle comprenait mieux que ses confrères les femmes de sa génération et les représentait comme elles se rêvaient elles-mêmes. Le portrait de Mme de Polignac chantant à son clavecin, qui est au duc de Saxe-Weimar, est aussi significatif en son genre que celui de Mme de Gramont, en bergère de Trianon. C'est la même forme de sensibilité qui s'y révèle, et tous les portraits de Mme Vigée-Lebrun, ceux que gardent encore les familles, comme ceux que montrent les musées, aident à nous faire connaître l'âme féminine de ce temps. Et nous aimons les aïeules en chapeau de paille, en fichu négligé, celles qui cueillent des fleurs champêtres ou celles qui étreignent maternellement leurs enfants blondes, les mêmes que l'émigration emmènera ou que prendra la guillotine ; nous les aimons, grâce à leur peintre, dans l'enivrement paisible de leur jeunesse, avec l'ardeur à la fois respectueuse et aisée, tendre et badine, qu'elles voulurent trouver chez leurs adorateurs.

Certes, elle était bien de son époque, celle qui a écrit ce mot tant de fois répété, sans qu'on en rappelle l'auteur : « Les femmes régnaient alors, la Révolution les a détrônées. » Elle en était, comme sa reine, avec la même inconscience du vrai sérieux de la vie, le même goût du plaisir délicat, la

même sensibilité facile et portée à quelque mélancolie, le même désir très vif et très continu de plaire. Malgré toute la distance qui séparait l'humble artiste de la resplendissante déesse de Versailles, il s'est trouvé qu'elles ont aimé les mêmes esprits et se sont entourées des mêmes hommages. Grétry et M. de Vaudreuil, pour ne citer que ces deux hommes, admis familièrement à des titres divers dans les « cabinets » de la reine, faisaient à Paris l'orgueil du petit cercle, si vivant et si intelligent, de Mme Lebrun. Ils s'y plaisaient sans doute davantage, mais c'était un peu le même agrément qu'ils y trouvaient.

On devine assez aisément les considérations qui pouvaient s'échanger entre le peintre et l'auguste modèle, quand la sage Madame Élisabeth était sortie ou quand M. de Breteuil avait cessé de déchirer de sa méchante langue les dames de la Cour et de la Ville. Il devait y avoir, dans ces causeries, un abandon d'autant plus sincère de la part de la reine qu'elle éprouvait très vivement le besoin de se confier et qu'elle sentait en Mme Lebrun un cœur très fidèle, discret et prêt à comprendre à demi-mot. De plus, l'artiste n'était étrangère à aucun de ses goûts, et quand Marie-Antoinette lui faisait chanter avec elle, dans les repos de la pose, les duos de leur musicien préféré, la distinction des rangs s'effaçait très vite pour un moment, et il n'y avait plus, dans le cabinet royal, que deux femmes de goûts semblables, capables d'échanger une sympathie sincère et qui auraient pu être deux amies.

Il faut chercher le récit des séances de Versailles dans les *Souvenirs* de Mme Vigée-Lebrun. Ces aimables mémoires d'artiste sont un peu retouchés, ce me semble, et arrangés à la façon dont on publiait les documents en 1835. Le manuscrit original, s'il existe, serait bien curieux à retrouver et fournirait d'intéressantes variantes. Mais il reste, dans le texte que nous lisons, quelque chose de la spontanéité du souvenir direct et de la grâce bienveillante d'un agréable esprit qui n'eut pas trop à souffrir de l'existence. L'authenticité du fond n'est pas douteuse, et le chapitre sur Marie-Antoinette est un des utiles témoignages sur sa vie intime. Le portrait à la plume, qu'il est nécessaire de relire en face des toiles du même auteur, leur apporte des éclaircissements et des correctifs qui ne sont pas à dédaigner : « Marie-Antoinette était grande, admirablement bien faite, assez grosse sans l'être trop. Ses bras étaient superbes, ses mains petites, parfaites de forme, et ses pieds charmants. Elle était la femme

de France qui marchait le mieux, portant la tête fort élevée... Ses traits n'étaient point réguliers. Elle tenait de sa famille cet ovale long et étroit particulier à la nation autrichienne. Elle n'avait point de grands yeux, leur couleur était presque bleue ; son regard était spirituel et doux ; son nez était fin et joli, et sa bouche n'était point trop grande, quoique les lèvres fussent un peu fortes. Mais ce qu'il y avait de plus remarquable dans son visage, c'était l'éclat de son teint. Je n'en ai jamais vu d'aussi brillant, et brillant est le mot, car sa peau était si transparente qu'elle ne prenait point d'ombre. Aussi ne pouvais-je en rendre l'effet à mon gré : les couleurs me manquaient pour peindre cette fraîcheur, ces tons si fins qui n'appartenaient qu'à cette charmante figure et que je n'ai retrouvés chez aucune autre femme. » Il semble qu'on peut se fier à cette complaisante description d'une connaisseuse en beauté. Sa plume a été ici plus sincère et plus instructive que son pinceau.



Mme Vigée-Lebrun. — Marie-Antoinette.
Musée de Versailles

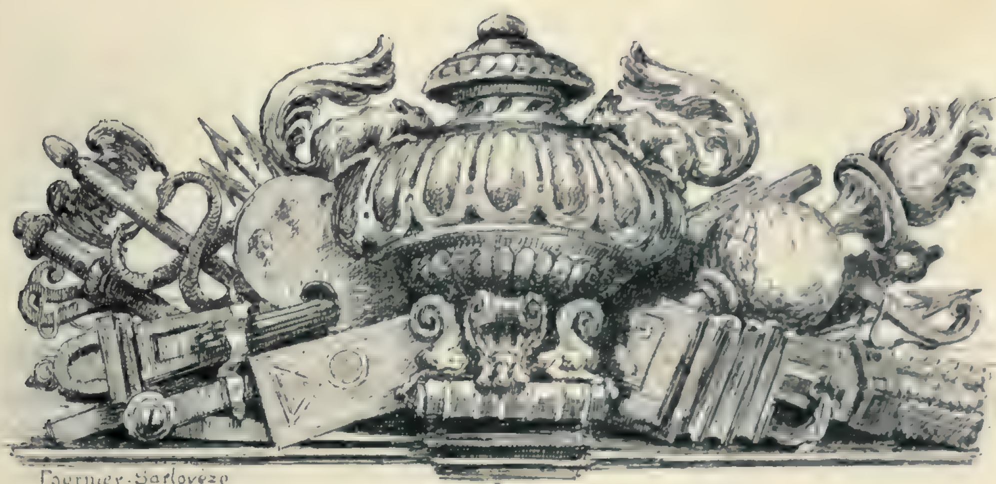
Ces notes doivent se clore par le récit qui rappelle le mieux les bontés de Marie-Antoinette envers son peintre. Un jour, Mme Lebrun, étant grosse et se sentant tout à coup fort souffrante, manque à un rendez-vous de travail avec la Reine ; elle accourt à Versailles le lendemain, pour s'excuser. Dans la cour du château, elle aperçoit la calèche royale attelée pour une promenade et, montée à l'appartement, Campan le bibliothécaire lui dit, l'air sec et la voix colère : « C'était hier, madame, que Sa Majesté vous attendait, et aujourd'hui elle va se promener et bien sûrement ne vous donnera pas séance ! » La pauvre

Lebrun répond simplement qu'elle vient prendre, pour un autre jour, les ordres de Sa Majesté. On l'introduit. La reine est dans son cabinet intérieur, le grand cabinet doré qui existe encore ; elle achève sa toilette et fait répéter, un livre à la main, la leçon de Madame Royale. « Le cœur me battait, raconte Mme Lebrun, car j'avais d'autant plus peur que j'avais tort. La reine se tourna vers moi et me dit avec douceur : « Je vous ai attendue hier toute la « matinée ; que vous est-il donc arrivé ? — Hélas ! madame, répondis-je, j'étais « si souffrante que je n'ai pu me rendre aux ordres de Votre Majesté. Je viens « aujourd'hui pour les recevoir et je repars à l'instant. — Non, non ! ne partez « pas, reprit la reine ; je ne veux pas que vous ayez fait cette course inutile- « ment. » Elle décommanda sa calèche et me donna séance. Je me rappelle que, dans l'empressement où j'étais de répondre à cette bonté, je saisis ma boîte de couleurs avec tant de vivacité qu'elle se renversa ; mes brosses, mes pinceaux tombèrent sur le parquet ; je me baissai pour réparer ma maladresse : « Laissez, laissez, dit la reine ; vous êtes trop avancée dans votre grossesse « pour vous baisser » ; et, quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même. »

Cette scène n'est-elle pas un pendant tout à fait exquis à une anecdote fameuse, et sans doute légendaire, François Ier ramassant le pinceau du Titien ? et la familiarité n'est-elle pas plus charmante entre les deux jeunes femmes que rapproche la maternité ?

PIERRE DE NOLHAC.





LES CHATEAUX DE FRANCE

VAUX-LE-VICOMTE[1]

II



Il nous faut maintenant parler de l'œuvre de Le Nôtre, qui complète d'une façon si grandiose celle de Le Vau. Le Nôtre, fils d'un jardinier de Louis XIII, qui se qualifiait « surintendant des jardins des Tuileries », avait étudié la peinture avec Simon Vouet, et son œuvre à Vaux-le-Vicomte fut la première manifestation de l'art nouveau créé par lui.

L'espace manquait aux jardins de la Renaissance, souvent enserrés entre les fossés des châteaux et ornés de maigres berceaux ou d'arbres verts taillés en forme de vases et d'animaux. Le goût artistique et l'ampleur de vues de Le Nôtre les transformèrent. Il inventa cet heureux mélange de motifs décoratifs,

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 novembre 1898, p. 397.

Bibliographie : *Mémoires sur Foucquet*, Cheruel. — *Nicolas Foucquet*, J. Lair — *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Henry Jouin. — *Foucquet collectionneur*, Edmond Bonnaffe — *Vaux-le-*

de parterres, de quinconces, « d'effets d'eaux », que décoraient en marbre et en bronze les figures des dieux et des déesses, et qui constitue le jardin à la française.

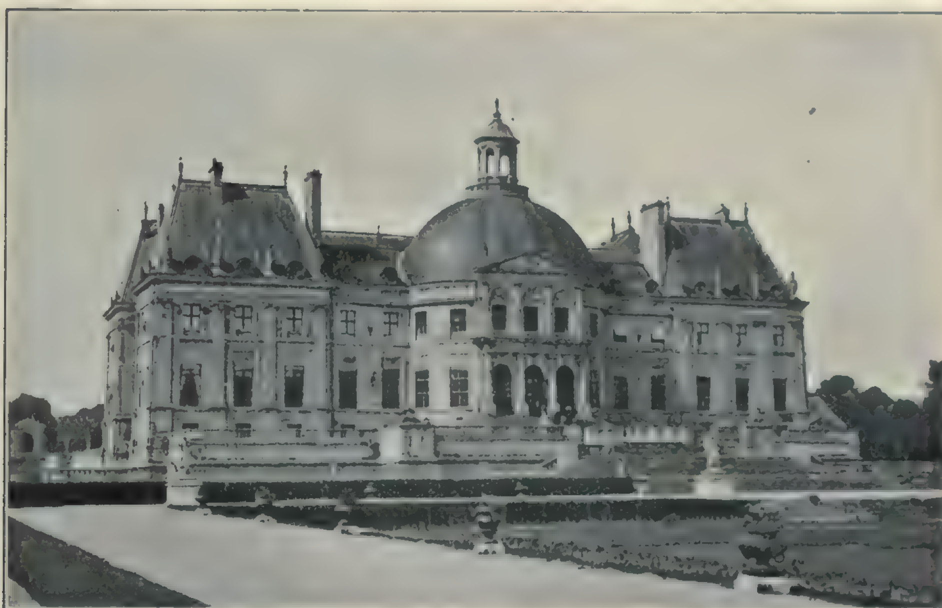
Lorsque du haut du perron, l'œil contemple ces larges allées, ces parterres aux dessins réguliers qui semblent des mosaïques de fleurs et de gazon bordées de buis et de sable coloré, ces mille jeux d'eaux d'où émergent les fontaines de la Couronne, celles des animaux et la Gerbe, ces vasques et ces statues dans leur cadre de charmilles, on admire un ensemble que celui des jardins de Versailles peut seul égaler. Cette impression augmente encore à mesure qu'on approche du grand canal qui termine les parterres, lorsque entre deux masses de verdure apparaissent les détails puissants des grottes en rocaille et le vaste escalier en fer à cheval conduisant à la terrasse dont le mur de soutènement est orné de cariatides, de portiques et de cascades, et qui est couronnée par un Hercule en bronze doré trois fois grand comme nature. Si l'on se retourne alors du côté du château, on est charmé par l'œuvre si bien proportionnée de l'artiste qui a su transporter dans la nature le sentiment et la grandeur d'un paysage de Claude Lorrain. Pour produire cet ensemble admirable du château et des jardins, Le Brun, Le Vau et Le Nôtre avaient eu des collaborateurs dont il nous faut



GAINES DE LA GRILLE D'ENTRÉE

Vicomte, Anatole France et Rodolphe Pfnor. — *Journal du Bernin*. — *Le château de Vaulx-le-Vicomte*, Eugène Grésy et A. de Montaiglon. — *Comptes des bâtiments du roi*, J.-J. Guiffrey. — *Gazette de Loret*.

dire quelques mots. Comme peintres, ce sont Philippe Lallemant, de Reims, qui a exécuté les paysages de l'antichambre du salon d'été, et Baudrain, un peintre d'histoire et de portraits qui eut son heure de célébrité. On voit à Vaux des œuvres du Poussin, mais comme sculpteur seulement. C'est lui qui à Rome, sur la demande de l'abbé Foucquet, le frère du surintendant, modela douze Termes, dont deux sont aujourd'hui dans les quinconces du Nord et



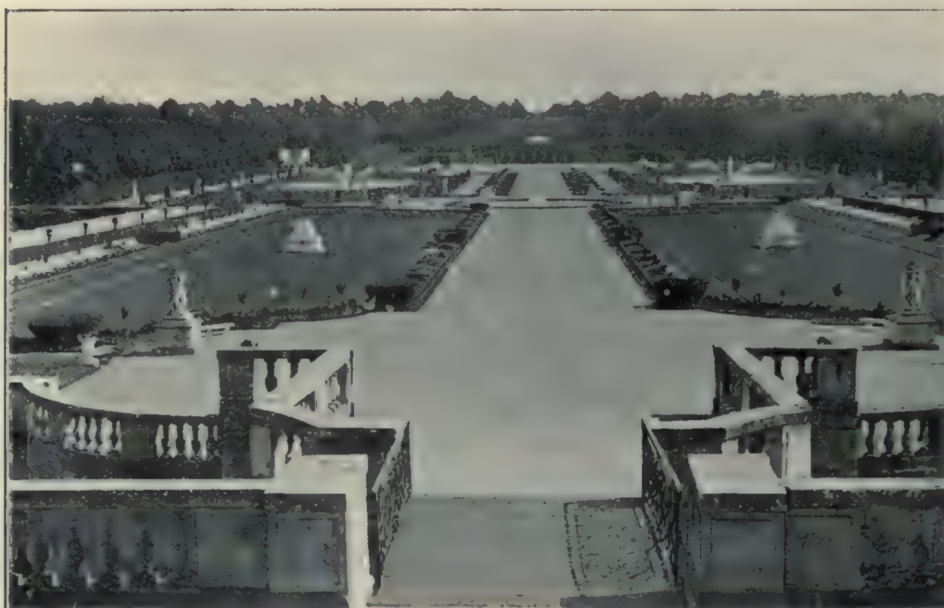
VUE DU CHATEAU DU CÔTÉ DES JARDINS

D'après une photographie du vicomte G. DE REVIERS DE MAUNY.

du Midi à Versailles. Le Poussin était un des agents que Foucquet avait en Italie pour la recherche des œuvres d'art et dont l'abbé avait la direction.

La mission de ce dernier n'était pas toujours facile, car il écrivait un jour à son frère : « Mesme pour sortir les moindres choses de Rome, il faut en parler au Pape. » Puget, qui avait été recommandé à Foucquet par Le Pautre, était chargé de l'acquisition des marbres et il sculpta pour Vaux l'*Hercule gaulois* que l'on peut voir au Louvre. Michel Anguier, qui devint recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, a travaillé pendant plus de dix ans pour le surintendant ; il avait fait pour la maison de Saint-Mandé un groupe remarquable représentant la *Charité* sous les traits de M[me] Foucquet.

avec ses enfants autour d'elle. C'est à Vaux que se trouvaient de lui trois statues de philosophes anciens, un *Apollon*, une *Cybèle*, la *Clémence* et la *Justice*. Enfin Thibaut Poissant, qui avait collaboré avec François Anguier au tombeau de Henri II de Montmorency, exécuta à Vaux plusieurs Termes et la *Renommée* couchée sur l'un des frontons. Comme sculpteurs ornemanistes nous trouvons les noms de Nicolas Legendre, de Lemort et celui du stucateur Domenico Cucci.



Vue des jardins

Le mobilier devait être en harmonie avec ces appartements si richement décorés. La liste en est intéressante, mais elle dépasserait les bornes de cette étude ; nous n'y relèverons, pour donner une idée du luxe qui régnait à Vaux, que cent trente tapisseries de haute lisse à personnages, dont plusieurs tissées d'or provenaient de la manufacture de Maincy, et un nombre considérable de merveilleux tapis de Perse et de Chine. Vingt-cinq lits avec leurs garnitures complètes et celles des fenêtres, parmi lesquels un de brocart à fleurs d'or de nuances diverses, garni de crépines à boutons d'or et d'argent fin ; un autre de velours vert garni de broderies or et argent avec courtepointe de brocart or, argent, incarnat et vert. Ce dernier fut acheté

par Louis XIV, à la vente des meubles du surintendant, pour la somme de quatorze mille livres. Enfin, comme petit détail, mais montrant le raffinement du luxe de l'époque, quinze parasols de promenade, dont quatre de moire d'argent avec franges argent et soie, et un cinquième en peau de senteur avec grande dentelle d'or et d'argent, chamarré de même.

Au moment où les travaux de Vaux touchaient à leur fin, Foucquet, qui pouvait se croire à l'apogée de sa puissance, paraissait avoir justifié pour lui



VUE DES PETITES CASCADES DE VAUX
D'après le dessin original d'Israël SYLVESTRE

et les siens, « Messieurs les Foucquet », comme on disait alors, le *Quo non ascendet* de la devise : et pourtant la chute est proche. Mazarin venait de mourir après avoir desservi le surintendant dans l'esprit du roi, et Colbert continuait le travail de démolition en mettant sous les yeux de Louis XIV les preuves des dilapidations et de l'irrégularité des comptes du surintendant. Pour nombre de faits qui lui étaient reprochés, il n'avait fait cependant que suivre l'exemple de ses prédécesseurs.

Pourtant ce n'est pas tant le désordre et la dilapidation dont il s'était rendu coupable qui le perdirent, que l'excès de présomption et de vanité dont il

allait donner de nouvelles preuves dans cette fameuse fête de Vaux, et surtout son attitude vis-à-vis de Mlle de la Vallière. Soit dans un but politique, soit sous l'empire d'un sentiment d'une nature plus délicate, Foucquet avait écrit une lettre étrange et pour le moins bien imprudente à celle que le roi venait de distinguer. La Vallière, profondément blessée, avait tout raconté au roi, qui, dissimulant sa colère et sa jalousie, n'en accepta pas moins l'invitation du surintendant pour la fête qu'il fixa lui-même au 17 août et pour laquelle il y eut six mille invitations.

Le roi s'y rendit de Fontainebleau, accompagné de toute la cour, escorté par les mousquetaires et une troupe d'infanterie. Quoique connaissant déjà Vaux, Louis XIV en arrivant est étonné de tant de splendeur, et c'est le sourcil froncé qu'il traverse rapidement le château pour visiter les jardins. Le roi admire la création de Le Nôtre; on lui présente La Quintinie, le jardinier potagiste, et Trumel, le jardinier orangiste. On rentre au château et on tire une loterie où les invités gagnèrent, les femmes des bijoux, et les hommes des armes. Puis un souper est servi sur quatre-vingts tables et trente buffets avec un luxe inouï de linge et d'argenterie : cinq cents douzaines d'assiettes d'argent, trente-six douzaines de plats, un service en or massif. Vatel avait dû se surpasser. Le souper coûtait cent mille livres.

Après le souper, la comédie représentée sur un théâtre mobile, monté sur des galets, dont les trucs étaient de Torelli et les décors de Le Brun, et qui fut amené du fond d'une allée près de la grille d'eau.

De feuillages touffus la scène était parée,
Et de cent flambeaux éclairée...

Molière lui-même paraît sur le théâtre en habit de ville et s'excuse d'être seul et pris à l'improviste... Une coquille s'ouvre, la Béjart en sort, en costume de naïade, et récite un prologue composé par Pellisson, le secrétaire de Foucquet, qui, s'adressant au roi, débutait ainsi :

Jeune, victorieux, sage, vaillant, illustre,
Aussi doux que sévère, aussi puissant que juste...

Au prologue succéda la représentation des *Fâcheux* de Molière, avec des figures de ballet qu'on y avait intercalées.

Mais ces éloges et ce spectacle, loin de dérider le front du roi, semblaient l'assombrir encore davantage. La vue d'une allégorie où Le Brun avait peint



Coypel. — La maréchale de Villars

le portrait de Mlle de la Vallière mit le comble à sa colère. Un moment, Louis XIV eut la pensée de faire arrêter Foucquet au milieu de la fête, mais la reine mère lui fit comprendre ce que ce procédé aurait d'étrange vis-à-vis d'un hôte, et presque au même instant le surintendant recevait un billet de son amie, Mme du Plessis-Bellière, lui faisant connaître les intentions du roi à son égard. Quelle scène dramatique où les acteurs se contenaient et faisaient bon visage, pendant que la fête continuait au bruit des orchestres et aux détonations d'un feu d'artifice, dont le roi, voulant regagner Fontainebleau cette nuit même, n'attendit pas la fin.

Il existe encore à Vaux deux lions de pierre entre les pattes desquels se dresse un écureuil qu'ils semblent protéger; ce jour-là, l'événement faisait mentir l'allégorie, car la griffe du lion allait déchirer le « Foucquet ».

Dix-neuf jours après la fête de Vaux, le 5 septembre 1661, la cour était à Nantes pour la tenue des États de Bretagne, et Foucquet, malade de la fièvre, venait d'y arriver, lorsque Louis XIV le fit arrêter par d'Artagnan à la sortie du conseil.

On sait que le procès dura trois ans, devant une chambre criminelle spécialement constituée. Au jugement, neuf voix pour la mort et treize pour le bannissement.

Foucquet avait mérité un châtiment, mais l'extrême rigueur dont on usa envers lui, la colère du roi, les manœuvres de Colbert, les lenteurs et les péripéties du procès, tout concourut à retourner l'opinion et à gagner à l'accusé la pitié universelle.

Les femmes et les poètes, tous ceux pour lesquels il avait été aimable et généreux ne l'abandonnèrent pas. Parmi les plus fidèles et les plus courageux furent Mme de Sévigné, Mlle de Scudéry, Pellisson et La Fontaine, qui plaida avec tant de chaleur la cause de son ami dans la fameuse élégie des nymphes de Vaux :

> Remplissez l'air de cris en vos grottes profondes ;
> Pleurez, nymphes de Vaux, faites croître vos ondes,
> . . . .

Mais rien ne put attendrir le roi, qui commua la peine en une autre plus dure, la prison perpétuelle.

Foucquet, alors âgé de cinquante ans, fut conduit au château de Pignerol, sur les confins du Piémont, où il resta treize ans sans aucune com-

munication avec le dehors. Il avait pour voisin de cellule le Masque de fer, et les seuls bruits du monde qui arrivèrent jusqu'à lui lui furent apportés par Lauzun, prisonnier aussi. Enfin il mourut à Pignerol, après seize ans de captivité, au moment où il semblait que sa grâce allait lui être accordée.



LE BRUN. — MORPHÉE
Plafond du petit salon.

Versailles et les Gobelins sont les héritiers directs de Vaux-le-Vicomte et de Maincy, car Louis XIV, après la chute du surintendant, manda auprès de lui, pour construire et embellir Versailles, les grands artistes qui s'appelaient Le Brun, Puget, Le Nôtre, Le Vau; et si à un certain point de vue Foucquet a rendu un mauvais service au pays en donnant l'exemple du faste au plus fastueux des rois, il n'a pas moins contribué pour une large part à développer chez Louis XIV le goût des lettres et des arts. L'histoire

fera le procès du financier hasardeux et trop peu scrupuleux, mais les poètes et les artistes protégeront sa mémoire.

Il nous reste à dire rapidement ce qu'il advint de Vaux après la chute du surintendant. Mme Foucquet, qui grandit, elle aussi, dans la mauvaise fortune, était séparée de biens d'avec son mari. Elle put racheter Vaux aux créanciers. En 1705, à la mort de son fils, elle vendit le domaine au maré-



Hiolle. — L'enlèvement d'Europe

chal de Villars qui, ayant plus de goût pour les armes que pour les choses de l'art, logea un régiment dans les communs et laissa les ronces envahir l'œuvre de Le Nôtre. Il reste cependant une trace artistique charmante de son passage : c'est le portrait en pied de la maréchale jouant de la guitare et souriant à un jeune homme vêtu seulement d'une légère draperie qui se penche galamment vers elle; peinture excellente que nous ne craignons pas d'attribuer à Coypel et qui orne un panneau du petit salon doré sur le jardin.

Du temps de Villars on y recevait nombreuse et élégante compagnie, on y voyait les ambassadeurs et les princes étrangers de passage à Paris ; Voltaire

y venait souvent, et lorsque la nuit était belle, il faisait un cours d'astronomie aux dames sur le perron du château.

En 1764, Villars céda Vaux à Gabriel de Choiseul, duc de Praslin. Villars avait vendu pour quatre cent mille livres la plus grande partie des tuyaux de plomb qui amenaient les eaux dans les fontaines. M. de Choiseul et ses héritiers ne firent pas mieux. Les parterres furent abandonnés, et quand un



Gardet. — Tigres

paysan d'un village voisin avait besoin de pierres de taille, on lui permettait de prendre celles des vasques et des bassins.

Heureusement pour l'art qu'un homme d'un goût éclairé devint propriétaire de Vaux en 1875. Il n'est que juste de rendre hommage à M. Sommier à qui l'on doit la restauration, et sur certains points la reconstitution de ce monument historique. Lui aussi a vu grand, mais avec la raison de l'homme qui a un plan bien arrêté. Dans sa restauration de Vaux, M. Sommier a eu le rare mérite d'empêcher toute soi-disant amélioration sur ce qui était autrefois. Grâce à lui le château est aussi complet à l'intérieur et à l'extérieur qu'au temps de Foucquet. Les cascades et les bassins, qui n'étaient plus qu'un

amas de ruines et de décombres recouvert de broussailles, ont retrouvé leurs eaux. Les jardins se sont repeuplés de statues et de groupes de marbre, parmi lesquels nous devons signaler : l'*Enlèvement d'Europe* et *Nessus et Déjanire*, par Hiolle, un artiste de grand talent, mort avant d'avoir achevé son œuvre qui n'y devait rien perdre cependant, puisque Chapu se chargea de la terminer ; les *Chevaux marins* de Lanson ; les *Quatre Parties du monde* et les plombs dorés des miroirs de Peynot ; la *Vague et l'Écueil*, de Loisel ; les *Lions* et les *Tigres* de Gardet qui ont eu la médaille d'honneur à l'exposition de cette année.

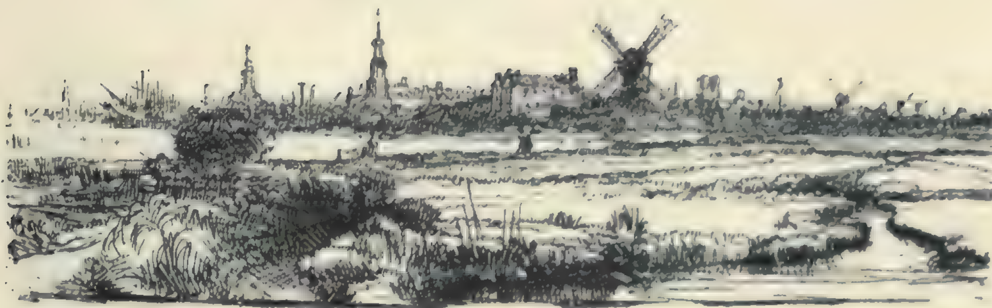
On doit féliciter M. Sommier d'avoir donné aux sculpteurs l'occasion, trop rare à notre époque, de produire leurs statues ailleurs que dans les squares et les jardins publics. La restauration de Vaux-le-Vicomte est une œuvre, et en la menant à bonne fin M. Sommier a bien mérité de l'art français.

FOURNIER-SARLOVÈZE.





BETHSABÉE A SA TOILETTE



L'EXPOSITION REMBRANDT[1]

A AMSTERDAM

II



Sans la *Ronde de nuit*, page à tous égards capitale dans l'œuvre du maître, l'exposition Rembrandt n'eût pas été vraiment complète. Nous l'avons déjà dit, avec cette peinture, la manière de l'artiste va changer, et nous savons les caractères de cette nouvelle exécution, une facture plus large, une pâte plus nourrie et plus colorée, une science du clair-obscur jusqu'alors inconnue. Par sa date, la *Ronde de nuit* marque aussi un moment décisif dans la vie de Rembrandt; auparavant, tout lui a souri, sa notoriété a été grandissante, il goûte les joies du bonheur domestique, enfin une fortune suffisante lui permet de satisfaire ses goûts et de collectionner des objets curieux, des tableaux, des estampes, des armes, des bijoux, toutes curiosités rares ou exotiques. L'année même où il achève le tableau célèbre, commence cette série de malheurs et de revers de fortune qui sera maintenant, avec de trop rares accalmies, l'existence de Rembrandt jusqu'à sa mort. La date de la *Ronde de nuit*, 1642, est aussi celle de la mort de Saskia, la compagne tendrement aimée dont tant de fois l'artiste a, sous des accoutrements divers, peint et gravé la douce image; les embarras finan-

[1] Second article. — Voir la *Revue* du 10 novembre 1898, t. IV, p. 411.



ÉTUDE D'UNE SUZANNE
Collection de M. Léon Bonnat.

ciers vont bientôt suivre, c'est déjà le commencement de la ruine; en même temps, la notoriété de Rembrandt s'éteint, le goût public se détache de ses œuvres.



Le Christ et la femme adultère

Collection de M. Ed. F. Weber.

La *Ronde de nuit*, on le sait, n'eut aucun succès auprès des contemporains. L'artiste avait renouvelé un genre le plus souvent banal entre les mains de ses prédécesseurs, et pour la première fois une simple réunion de portraits était devenue un tableau, une représentation mouvementée; on ne comprit pas; pour les amateurs du moment, Rembrandt avait échoué; du même coup la vogue s'en alla. Dès lors se creusa, toujours plus profond, un abîme entre le goût de ses concitoyens et les tendances du maître, poursuivant toujours logiquement la marche de son génie, sans souci de sacrifier à la mode, ni de revenir en arrière. Autour de lui, pour satisfaire leur clientèle, les peintres vont faire de plus en plus lisse, brillant, fini, *léché;* Rembrandt, au contraire, ira élargissant toujours sa manière; seul, abandonné dans quelque coin perdu d'Amsterdam, ne voyant plus que quelques rares intimes, oublié au point qu'on le croira mort de son vivant, ruiné, vieilli, il continuera cependant à parler une langue mâle et forte, qui ne sera guère entendue que deux siècles plus tard.

Il faut donc savoir gré aux échevins d'Amsterdam d'avoir autorisé le transfert du précieux tableau à l'exposition; sa présence y était nécessaire, par la place exceptionnelle qu'il occupe, nous venons de le voir, dans l'œuvre de Rembrandt. Il y avait encore un autre intérêt à ce déplacement, qui a permis de chercher le meilleur mode d'exposition et d'éclairage de la *Ronde de nuit*.

On connaît la salle où se trouve au Rijksmuseum la célèbre toile; c'est le centre du musée, toutes les autres galeries y mènent; salle solennelle, monumentale, et pour la garnir, il a fallu placer auprès de la *Ronde* ce que M. E. Michel appelle si justement « des voisinages importuns qui en compromettent l'aspect[1] ». Comme trop souvent, en voulant mieux honorer l'œuvre, on l'a diminuée, écrasée, rapetissée; enfin, une lumière venant de trop haut, appauvrie, impossible à régler, loin de faire valoir la peinture, l'égalise et l'affaiblit. De récents essais n'avaient guère pu modifier cette situation.

Les organisateurs de l'exposition Rembrandt ont cherché une disposition plus modeste, mais plus normale. Dans une salle de dimensions autrement restreintes, l'œuvre paraît plus grande; et, quant à la direction à donner au

[1] E. Michel, *Rembrandt*. Paris, 1893, p. 291.



Allégorie sur la paix de Westphalie intitulée « La Concorde du Pays »

Musée Boymans à Rotterdam.

jour qui doit éclairer la toile, ils ont suivi le sens de la lumière, tel qu'il est indiqué dans le tableau même, suivant cette orientation que Bürger a le premier, et si bien définie : « Tout (y) est correctement éclairé de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière [1]. » Par cet éclairage plus sobre et mieux ordonné, l'œuvre a gagné en puissance comme en profondeur, les fonds se sont dévoilés, l'air circule parmi les groupes, la composition, le mouvement général s'expliquent mieux. En présentant ainsi la *Ronde de nuit* dans des conditions exceptionnelles, le comité a ajouté un intérêt de plus, et non des moindres, à l'exposition Rembrandt.

Nous ne pouvons insister plus longtemps sur cette œuvre, universellement connue, si souvent décrite et commentée; poursuivons notre visite.

A cette même date de 1642, et pendant les quelques années qui vont suivre, Rembrandt continue la série de ces beaux portraits encore dans la première manière, d'une pâte un peu lisse, très dorée; ainsi, ce joli portrait d'une *Dame indiquant du doigt la droite*, légèrement peint, d'une tournure élégante, avec une certaine saveur plutôt flamande (n° 54, à Lord Iveagh, Londres, signé et daté 1642); le *Rabbin en noir* est plus gris et un peu égal (n° 53, à M. J. Porgès, Paris, — 1642).

Au duc de Westminster appartiennent deux pièces de premier ordre, le *Seigneur au faucon* et la *Dame avec un éventail*, qui lui fait pendant, tous deux signés et datés de 1643 (nos 58 et 59). Le portrait de la femme est de la plus belle qualité, délicatement traité dans le visage, avec des accessoires plus largement exécutés; mais le portrait du jeune seigneur, d'une distinction parfaite, est encore supérieur; c'est certainement l'un des plus beaux portraits de l'exposition. Il faut chercher dans l'école vénitienne, se rappeler Giorgione, Lorenzo Lotto ou certains Paris Bordone, de qualité exceptionnelle, pour trouver un pareil ensemble de qualités, une matière aussi précieusement travaillée, une tonalité aussi transparente et dorée; on ne saurait oublier cette effigie si fine, le visage jeune et charmant, tache lumineuse entre le noir velouté de la coiffure et le vert foncé du vêtement, et comme l'on sent bien devant cette peinture, encore une fois si vénitienne, quelles inspirations a puisées Rembrandt auprès des maîtres italiens. Il a su leur prendre ce qu'ils avaient de meilleur.

[1] W. Bürger, *Musées de Hollande*. Paris, 1858, t. I, Amsterdam et la Haye, p. 14.



PORTRAIT DU FRÈRE DE REMBRANDT

Association du musée « Empereur-Frédéric ».

Cette même matière précieuse, ce même travail d'une délicatesse exquise, se retrouvent dans un autre chef-d'œuvre, la petite *Bethsabée*, prêtée par le baron de Steengracht, de la Haye (n° 56). On sait comment Rembrandt a traité le même sujet dans le tableau du Louvre; et chacun connaît bien cette figure nue d'un modelé si admirable. Ici l'œuvre est de petites dimensions, et bien qu'elle précède de plus de dix ans [1] le tableau de Paris, l'attitude de la jeune femme est assez identique, avec de même une vieille agenouillée devant elle; mais ici une seconde servante s'aperçoit derrière, et le fond de paysage a plus d'importance. La petite figure de la Bethsabée est modelée dans une gamme blonde et dorée, tout à fait lumineuse.

De cette époque, les portraits de l'artiste par lui-même, à l'exposition d'Amsterdam, sont de moins précieuse qualité; le portrait de *Rembrandt coiffé d'un bonnet rouge* indique une recherche d'éclairage, il est un peu égal et paraît avoir souffert (n° 55, au grand-duc de Saxe-Weimar, daté de 1643); plus important le *Rembrandt armé d'un sabre*, un peu noir dans les ombres (n° 61, au capitaine Holford, Londres, — 1644). De qualité supérieure, le *Portrait d'une vieille dame*, désignée comme la femme de J.-C. Sylvius, au même propriétaire, présente encore des marques de la première manière du maître, mais déjà le modelé est plus accentué, l'expression du visage plus fouillée (n° 65, — vers 1645).

Sur la foi du catalogue et de la date inscrite sur le tableau, il faudrait placer ici le *Christ et la femme adultère*, importante composition à plusieurs personnages de grandeur naturelle et coupés à mi-corps. Rembrandt a plusieurs fois traité ce sujet, notamment dans le tableau célèbre, signé et daté 1644, actuellement à la National Gallery, où la scène se passe dans un vaste temple et comprenant nombre de figures de petites dimensions. Ici, l'exécution très large de la peinture indiquerait une époque plus avancée de la vie de l'artiste; malgré sa belle coloration et son aspect rembranesque, cette œuvre a été discutée par certains auteurs (n° 62, à M. E.-F. Weber, à Hambourg).

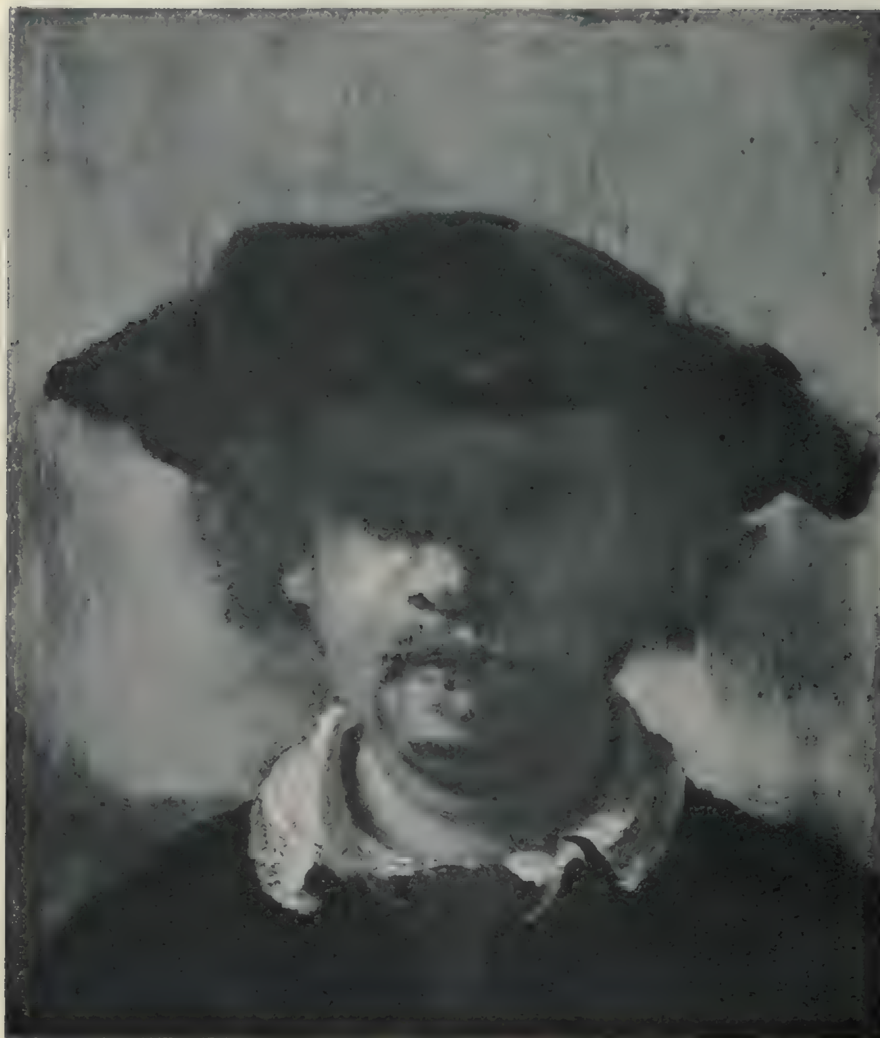
Avec deux portraits, homme et femme, prêtés encore par le duc de Westminster, nous touchons complètement à la seconde manière du maître; ils sont peints d'une belle pâte savoureuse, bien vivants, bien enveloppés dans

[1] La *Bethsabée* du baron de Steengracht est de 1643; celle du Louvre (ancienne collection Lacaze) est de 1654.



Bœuf abattu

(Galerie de la Corporation, Glasgow).



Rembrandt par lui-même
Musée de la ville à Leipzig.

des ombres encore un peu noires ; la femme fait de suite penser à ces figures peintes par Maes, sous l'influence de Rembrandt. (N[os] 65 et 66, autrefois connus sous le nom de Nicolaes Berghem et de sa femme, — signés et datés 1647.)

Si l'on songe déjà à Maes devant le portrait de femme qui précède,



Le bon Samaritain pansant le blessé

Collection de M. Jules Porgès.

comme on voit mieux encore tout ce qu'il doit à Rembrandt, et combien son maître lui reste supérieur en examinant l'admirable *Vieille méditant sur sa lecture*, superbe de pose, d'expression, de couleur ; il n'y a pas une étude de vieille femme de Maes qui puisse dépasser celle-ci, encore paraîtrait-elle noire à côté, tant dans le tableau de Rembrandt les ombres sont chaudes et colorées. (N° 71 à M. J. Porgès, — vers 1649.)

On place à la même époque une charmante petite *étude pour une figure de Suzanne*, prêtée par M. Bonnat. (N° 67, — vers 1647.) Déjà en 1637, Rembrandt avait peint une figure nue, pour le même sujet (maintenant au musée de la Haye). Le tableau définitif, *Suzanne et les vieillards*, aujourd'hui au musée de Berlin, est de 1647 ; la collection Lacaze, au Louvre, possède une étude de figure entière pour ce tableau, mais plus noire, plus vulgaire que le petit buste exposé ici, finement et délicatement traité.

Malgré l'échec de la *Ronde de nuit*, Rembrandt songeait toujours à de grandes compositions ; le musée Boymans, de Rotterdam, a prêté à l'exposition l'importante esquisse connue sous le nom de *la Concorde du pays*. C'est une allégorie sur la paix de Westphalie ; probablement Rembrandt espérait être chargé de l'exécuter en grand ; il n'en fut rien, mais l'esquisse n'en est pas moins intéressante ; avec certaines incohérences dans la composition, elle contient des parties superbes enlevées du coup, avec une hardiesse étonnante ; l'ensemble est lumineux, coloré, et d'une fière tournure. (N° 69, signé et daté 1648.)

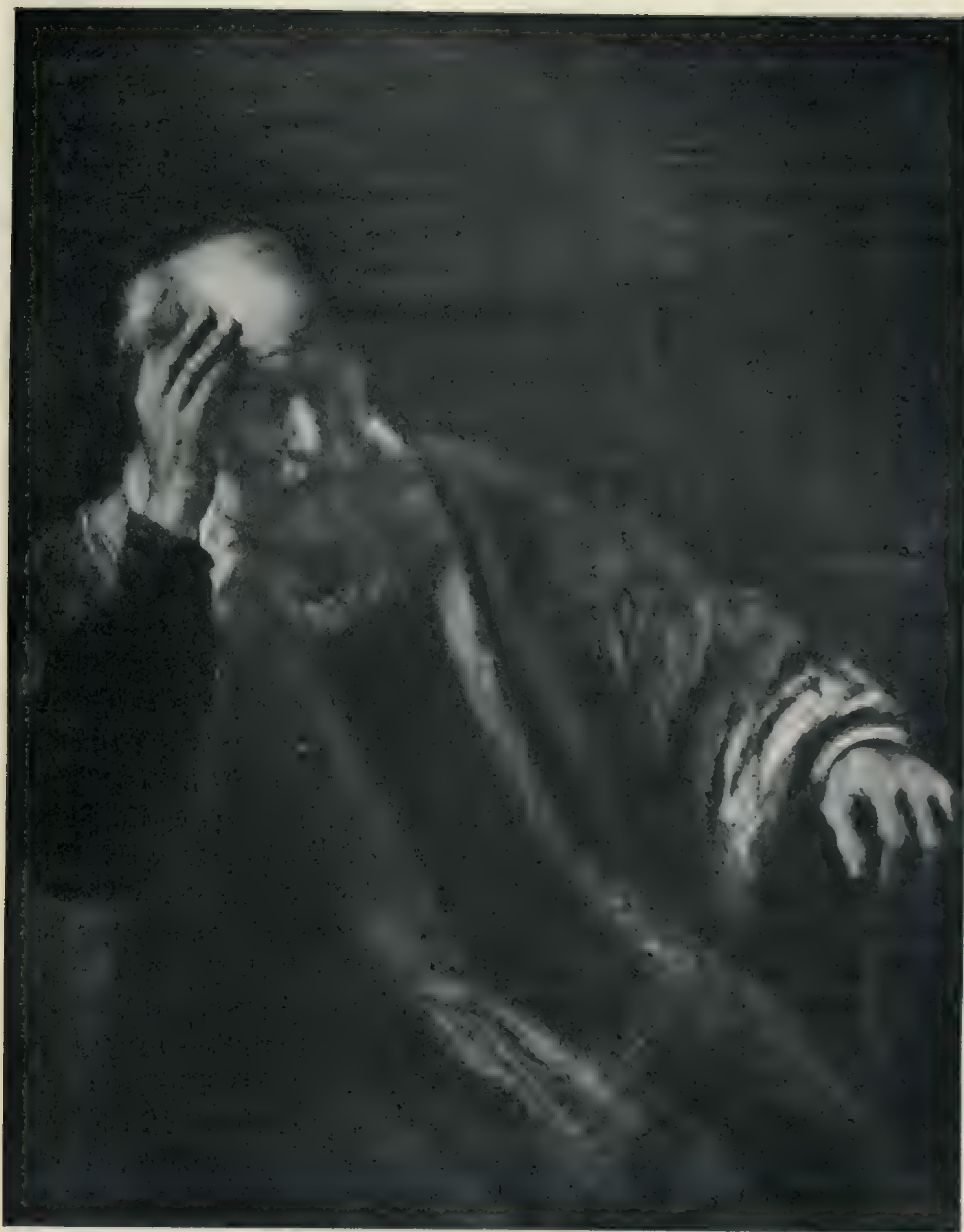
Voici maintenant deux œuvres bien différentes et dont chacune éveille le souvenir d'un tableau du Louvre.

Qui ne connaît, à notre musée national, le *Bœuf écorché* de Rembrandt, qui ne se souvient de cette magistrale étude ? L'exposition d'Amsterdam a aussi son *bœuf abattu*, assez identique, c'est encore un beau morceau de peinture. (N° 76, Galerie de la Corporation à Glasgow, — vers 1650 [1].) Qui ne s'est aussi arrêté longuement au Louvre devant le *Bon Samaritain* [2], et qui n'a lu dans Fromentin l'admirable description de cette arrivée du blessé à l'hôtellerie. Nous avons ici un autre *Bon Samaritain* de composition plus sobre ; la scène se passe dans un paysage montagneux ; descendu de cheval, le Samaritain

[1] Celui du Louvre est signé et daté 1655.

[2] Signé et daté de 1648, l'année où Rembrandt signe les *Pèlerins d'Emmaüs*, cet autre chef-d'œuvre.





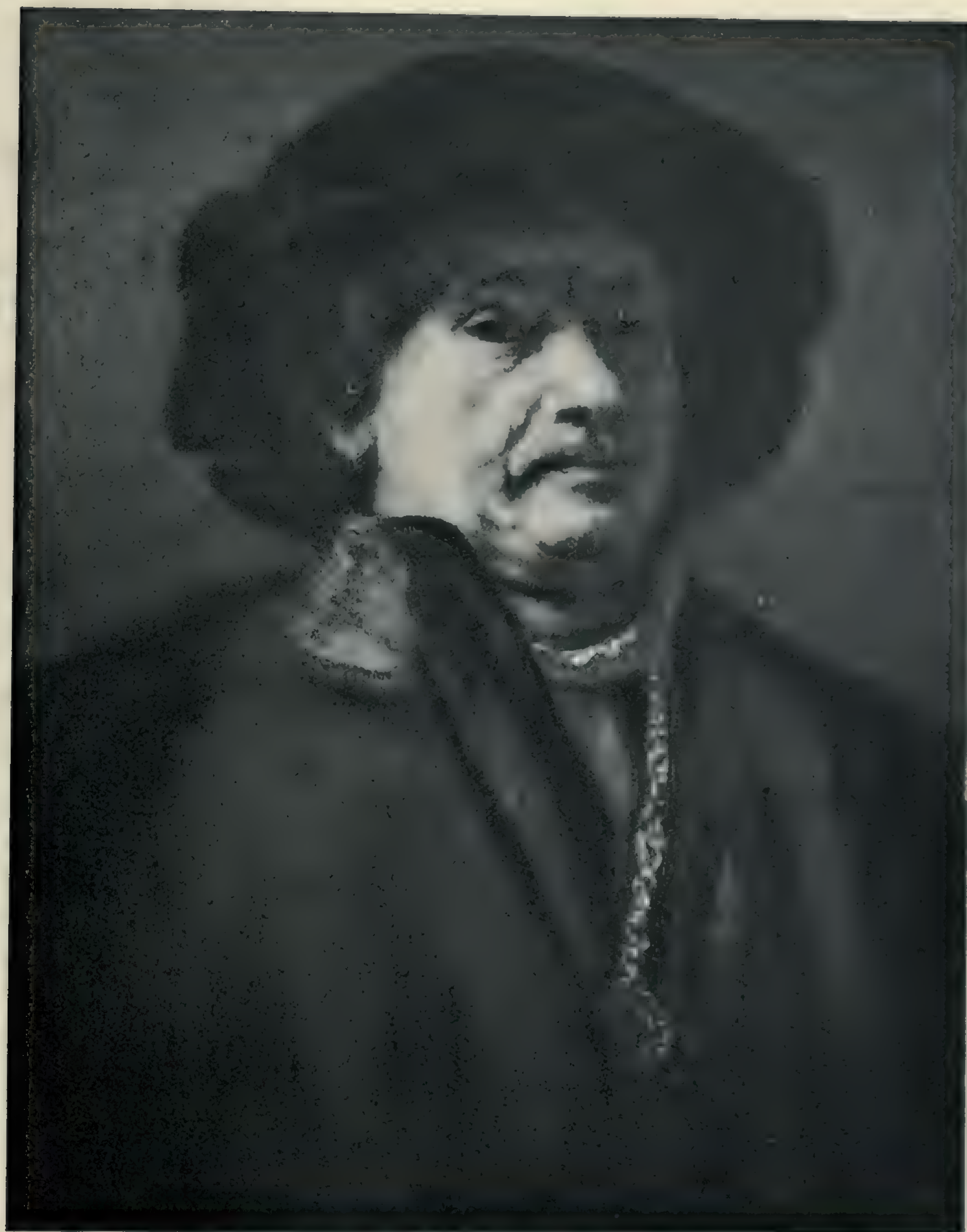
VIEILLARD ASSIS DANS UNE ATTITUDE MÉDITATIVE
Collection du duc de Devonshire

soigne le blessé ; le lévite dont parle l'Ecriture passe au fond sans se retourner. (N° 77, à M. Jules Porgès, de Paris, — vers 1650.)

Ce n'est d'ailleurs pas la seule composition sur cette donnée à l'exposition Rembrandt. Nous avons déjà signalé le groupe du *Bon Samaritain* étoffant un paysage (n° 42, — 1638), mais nous avions à dessein réservé jusqu'ici une esquisse en grisaille, de petites dimensions et peinte vers 1640, nous présentant cette fois une disposition de la scène assez identique à celle du tableau du Louvre ; cependant l'effet de lumière en est plus violent et plus concentré. (N° 48, à M. Alfr. Thieme, Leipzig.) Enfin, il n'est pas sans intérêt de le rappeler, le Louvre possède d'Elsheimer, le maître dont, selon nous, l'influence fut considérable sur les débuts de Rembrandt, un *Bon Samaritain*, bien intéressant à comparer avec ces diverses variantes du même sujet.

De 1650 à 1655 nous ne trouvons que des portraits, de qualités bien diverses. Voici plusieurs études d'après le frère du peintre, Adriaen, facilement reconnaissable, avec son gros nez, son teint enluminé, sa forte moustache et sa barbe grisonnante ; le portrait du cabinet royal de tableaux à la Haye, est le meilleur de cette série (n° 72, signé et daté 1650). Nous avons retrouvé à l'exposition une autre image du frère de Rembrandt, coiffé d'un casque d'or, et que nous avions pu étudier d'assez près, il y a quelques années. L'œuvre, endommagée, avait encore une belle tenue, une harmonie générale soutenant l'expression de la figure. Mais maintenant quel changement ! Le portrait a passé en Allemagne entre les mains de restaurateurs de tableaux, et l'on sait ce que cela veut dire ; cruellement nettoyé, repeint, édulcoré, avec aujourd'hui des tonalités grises et plombeuses inquiétantes, et un désaccord complet entre la figure et le casque, il n'a plus rien de rembranesque. (N° 75, vers 1650, à l'Association du musée « Empereur Frédéric », Berlin [1].) Enfin on croit reconnaître le même personnage dans une étude d'homme âgé, de profil tourné à droite, et coiffé d'un béret, auquel fait pendant un portrait de femme rappelant les modèles de Maes, tournée de profil dans le sens opposé, et tenant un livre à la main. (N°s 73 et 74, — vers 1650, à M. J. Porgès, Paris.) La tonalité de ces deux portraits est très dorée. On retrouve la tête de l'homme assez identiquement dans un tableau du musée de Bruxelles (n° 184), attribué à Ferdinand Bol.

[1] La reproduction que nous donnons est, d'après une photographie du tableau, faite avant ces restaurations.



Rembrandt par lui-même
Collection de M. Robert von Mendelsohn.

Vers 1650 se placent deux études de vieillard : le numéro 79, d'une facture martelée, avec des ombres assez fortes (à M. L. Bonnat, Paris), et un *Buste de vieillard* tenant un rouleau de papier devant la poitrine, d'une belle exécution, brillamment enlevé, avec un regard bien exprimé, plongeant de haut sur le spectateur (nº 80, au musée de la ville, Strasbourg). Le *Vieillard portant une pelisse* de fourrure blanche, signé et daté de 1651, est d'une facture plus détaillée, et modelé plus par demi-teintes (nº 83 au duc de Devonshire); au même propriétaire, une étude de *Vieillard assis dans une attitude méditative*, largement peinte, et dans un arrangement qui rappelle certains portraits du Tintoret. (Nº 85, signé et daté 1652.)

Rembrandt ne cesse jamais de se prendre pour modèle ; vers 1650, il peint cette petite pochade sur panneau, du musée de la ville à Leipzig (nº 81) ; et voici encore une autre image de lui-même avec un large béret, une pelisse à col relevé, une chaîne d'or au cou, le visage grassement modelé et presque entièrement enveloppé d'ombre (nº 84, à M. Robert von Mendelsohn, Berlin, — 1651, réplique d'un portrait plus important du musée de Munich).

Signalons aussi deux têtes de jeune fille, de petites dimensions, d'une pâte savoureuse et colorée (nº 82, *Jeune fille baissant les yeux vers la gauche*, à Sir Ch.-A. Turner, Londres, — vers 1650, et nº 91, petit *Buste de jeune fille* au baron von Oppenheim, à Cologne) — vers 1655 ; enfin une *Vieille femme à vaste coiffe lisant*, d'une belle qualité (nº 93, au duc de Buccleuch, Londres, — vers 1655). Devant cette dernière page, s'évoque aisément le souvenir de l'étonnante *Vieille gouvernante* de Bonington au musée du Louvre, si grassement peinte, d'une belle coulée de pâte, saturée de couleur : l'influence de Rembrandt est manifeste dans l'œuvre du peintre anglais, où se sent bien le souvenir de ces études de vieilles, chères au maître hollandais. Mais c'est encore, et une fois de plus à Maes, — tant la manière et les modèles sont souvent analogues chez le maître et chez l'élève, — que l'on penserait tout d'abord en voyant cette étude de femme connue sous le nom de la *Cuisinière de Rembrandt*. Femme du peuple ou simple servante, installée à la fenêtre, elle nous montre sa bonne figure ronde, au teint coloré, à l'expression tranquille, franchement éclairée, et se détachant nettement dans une harmonie générale où dominent les bruns et les rouges. (Nº 92, à M. L. Goldschmidt, Paris, — vers 1655.)

Plus importante et plus inattendue est cette figure d'*Homme portant une*



Homme portant une cuirasse
(Galerie de la Corporation, Glasgow.)

cuirasse, étude de fantaisie plutôt que portrait; l'arrangement offre quelque analogie avec une étonnante figure de Minerve du musée de l'Ermitage, portant aussi un casque et une rondache, mais d'une élégance et d'une tournure tout à fait italiennes. Ici l'œuvre a une certaine allure, la peinture a même de l'éclat, mais l'exécution est lourde et un peu pâteuse, la coloration assourdie. (N° 86, à la Galerie de la Corporation, Glasgow. — vers 1654.)

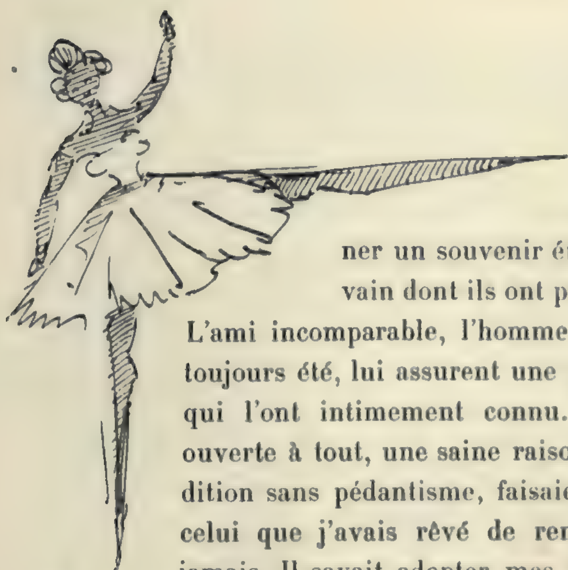
Par contre, le *Portrait d'un cavalier polonais* présente un ensemble de rares qualités ; très peu connu jusqu'à ces derniers temps, ce tableau a été l'un des plus remarqués de l'exposition. Le cheval, de profil, a une certaine élégance ; la tête du cavalier, ses vêtements, ses armes sont traités dans cette pâte abondante et colorée que Rembrandt sait si bien manier ; le personnage et la monture s'enlèvent en clair sur un fond de paysage montagneux, d'un ton profond. (N° 94, au comte Tarnowski, Dzikow, Galicie, — vers 1655.)

Avec cette belle œuvre nous terminerons notre seconde visite à l'exposition Rembrandt; nous sommes ainsi arrivés en plein milieu de la seconde manière, dont il nous reste à voir encore quelques productions, et non des moindres; bientôt nous atteindrons aux œuvres de vieillesse ; les unes et les autres nous réservent encore d'autres surprises et d'autres admirations.

MARCEL NICOLLE.



LOUIS GALLET



Les lecteurs de la *Revue* me permettront, je l'espère, de donner un souvenir ému à Louis Gallet, l'éminent écrivain dont ils ont pu apprécier les qualités littéraires. L'ami incomparable, l'homme sûr et parfaitement bon qu'il a toujours été, lui assurent une place à part dans le cœur de ceux qui l'ont intimement connu. Une intelligence pénétrante et ouverte à tout, une saine raison, l'esprit naturel, le talent, l'érudition sans pédantisme, faisaient de lui un collaborateur idéal, celui que j'avais rêvé de rencontrer sans espérer d'y arriver jamais. Il savait adopter mes idées sans abdiquer sa personnalité; puisant dans un fond d'une étonnante richesse, il ajoutait aux fantaisies de mon imagination les éléments de solidité qui sans cela leur auraient manqué.



Dirai-je comment nous fûmes amenés à nous connaître et à travailler ensemble? C'était en 1871; M. du Locle était alors directeur de l'Opéra-Comique. N'ayant pu, en raison de circonstances indépendantes de sa volonté, faire représenter le *Timbre d'argent*, il désirait me donner une compensation et me demandait un ouvrage en un acte, facile à monter. « Vous devriez voir Louis Gallet, me dit-il, c'est un poète et un homme charmant; vous êtes faits

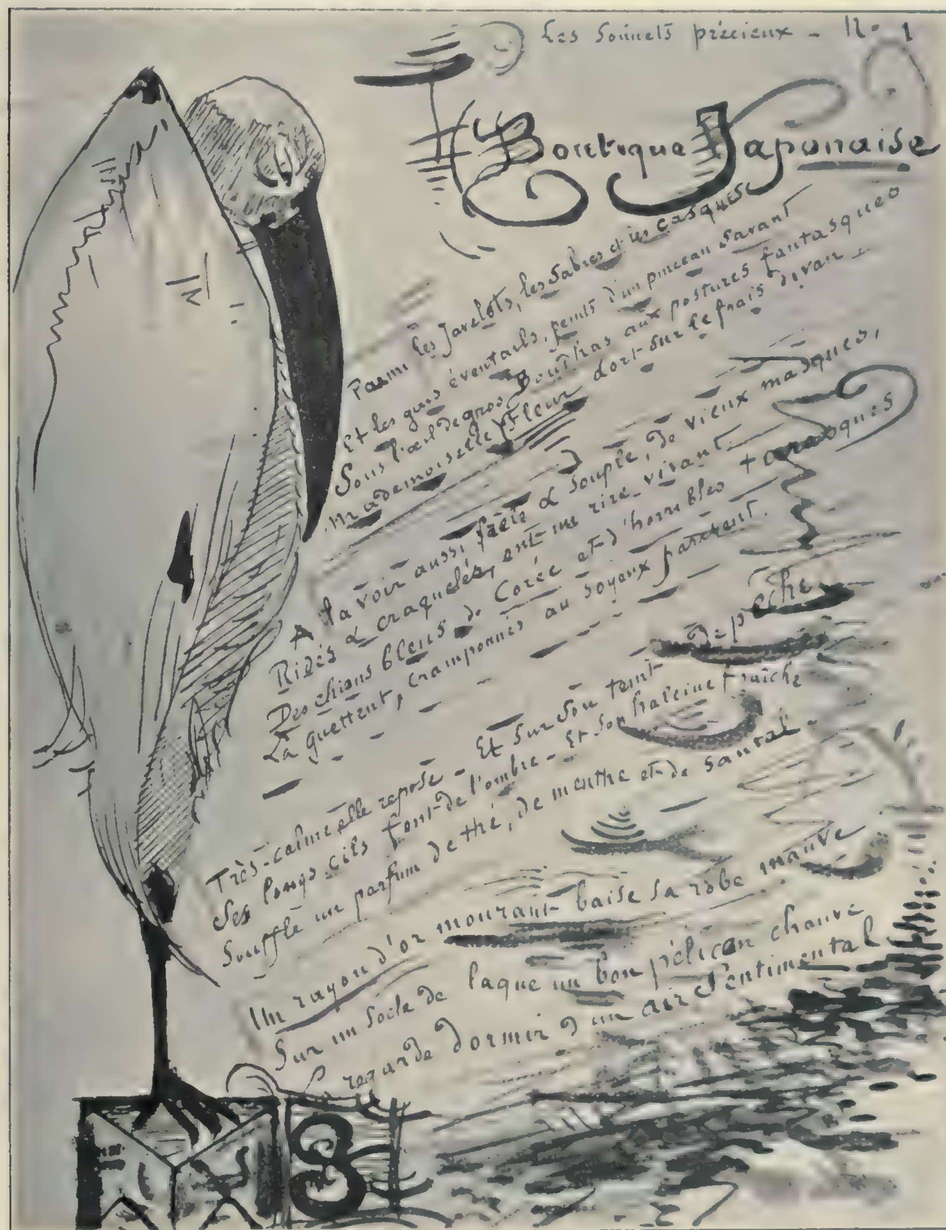
pour vous entendre. » Voisins, par hasard, Gallet et moi, habitant l'un et l'autre les hauteurs du faubourg Saint-Honoré, nous fûmes liés bien vite ; nos « atomes crochus » sympathisèrent immédiatement. Le Japon, en ce temps-là, faisait fureur : nous fîmes voile pour le Japon et la *Princesse jaune* vint au jour, en attendant le *Déluge*, *Étienne Marcel* et tous les autres produits d'une collaboration qui pour moi était un charme, et qui ne se lassait jamais. Sans être aucunement musicien, Gallet jugeait finement la musique ; en littérature, en art, nous avions les mêmes goûts ; tous deux nous aimions à nous



délasser des travaux sérieux par d'innocents enfantillages, et c'était, à propos de tout et de rien, un bombardement réciproque de sonnets fantaisistes, de strophes baroques et de dessins extravagants, joûte dans laquelle il avait sur moi le double avantage du poète et du peintre, car il y avait en Gallet un peintre auquel avait manqué seulement un peu de travail pour se développer ; sans y mettre aucune prétention, il peignait des paysages et des marines d'après nature, très justes de ton et de sentiment. Parfois il venait en aide aux décorateurs de théâtre ; le beau désert du *Roi de Lahore*, le délicieux couvent de *Proserpine*, entre autres, ont été exécutés d'après ses aquarelles.

De la volumineuse correspondance qu'il m'a laissée, je songe à extraire,

quand il en sera temps, un volume qui ne sera dénué ni d'imprévu ni d'intérêt. En attendant, voici quelques petits croquis, tracés au vol d'une plume légère, et un sonnet extrait d'une suite de *Sonnets précieux*.



BOUTIQUE JAPONAISE

Parmi les javelots, les sabres et les casques
Et les gais éventails, peints d'un pinceau savant,
Sous l'œil de gros Boudhas aux postures fantasques,
Mademoiselle Fleur dort sur le frais divan.

A la voir aussi frêle et souple, de vieux masques
Ridés et craquelés ont un rire vivant,
Des chiens bleus de Corée et d'horribles tarasques
La guettent, cramponnés aux joyeux paravent.

Très calme elle repose. Et sur son teint de pêche
Ses longs cils font de l'ombre. Et son haleine fraiche
Souffle un parfum de thé, de menthe et de santal.

Un rayon d'or mourant baise sa robe mauve.
Sur un socle de laque un bon pélican chauve
La regarde dormir d'un air sentimental.

Et c'est ainsi que sans effort, sans y attacher d'importance, il jonglait avec les rimes dorées en manière de passe-temps. Sa puissance de travail était prodigieuse : toujours on le trouvait la plume à la main, griffonnant des paperasses pour l'Assistance publique, dont il était un des hauts fonctionnaires, rédigeant des rapports, écrivant des romans, des articles pour plusieurs revues, des comédies, des poèmes d'opéra, entretenant une effroyable correspondance ; et il écrivait encore des sonnets pour se reposer.



Puis, c'étaient des discours en prose et en vers, pour des inaugurations de statues, pour des banquets littéraires ; les conseils, la collaboration même, accordés aux débutants trop faibles encore pour marcher sans aide et sans appui. Comment peut-on suffire à un tel labeur ? On n'y suffit pas, on y succombe. Que de fois je l'engageais à se borner, à laisser de côté des travaux dont l'urgence ne me paraissait pas démontrée ! Mais le travail était pour Gallet une passion, et rien ne pouvait l'en arracher.

Selon toute apparence, son dernier travail aura été le chœur du 3e acte de *Déjanire :*

O terrible nuit, pleine de fantômes!

qu'il écrivit à Wimereux, dans son cottage qu'il aimait tant, d'où la vue s'étend au loin sur la mer, et même, à certains jours, jusqu'aux falaises de l'Angleterre. Il s'y trouvait ce vers :

Et des signes de feu passaient dans le ciel noir,

auquel il substitua, peu après, celui-ci :

Des signes effrayants ont paru dans le ciel.

Enfin, je reçus, écrite au crayon, d'une main défaillante, la version définitive :

Des grondements d'orage ont traversé le ciel.

Ce vers est probablement le dernier qu'il ait écrit.

CAMILLE SAINT-SAENS



BIBLIOGRAPHIE

King René's Honeymoon Cabinet, par John-P. Seddon, architecte. Une plaquette illustrée de photographies d'après les panneaux d'un buffet peint par D.-G. Rossetti, Sir Edward Burne-Jones, Ford Madox-Brown, etc., Londres, 1898. B.-T. Batsford, éditeur.

Voici une curieuse plaquette qui enrichit de documents à peu près inédits l'histoire du préraphaélisme anglais. Les œuvres dont elle s'occupe sont signées des plus grands noms de cet art et elles furent très peu vues du public et encore moins reproduites. De là, l'intérêt de cette brochure pour les amateurs de fines et nouvelles sensations esthétiques.

En 1861, l'architecte Seddon construisit, pour y loger ses épures, un grand buffet de chêne, incrusté de divers bois précieux et de métal, de neuf pieds de long et de cinq pieds de haut, offrant aux regards dix espaces vides ou panneaux : quatre grands en bas et six plus petits en haut, ce meuble ayant à peu près la forme d'un autel.

Pour remplir ces panneaux de peintures, il s'adressa à la petite confrérie commerciale que dirigeait alors William Morris et dont le but était, sans perdre d'argent, de rénover le mobilier anglais, grâce à des décorations sobres et fines, dans le goût du moyen âge. M. Seddon désirait que les sujets traités eussent quelque rapport avec chacun des beaux-arts : architecture, musique, peinture, etc. Quelque chose comme ce qu'on voit aux bas-reliefs du campanile florentin, que Ruskin a baptisé : la *Tour du berger*.

L'idée de décorer un buffet enflamma ces jeunes imaginations et rien ne leur y parut plus propre que des scènes tirées de la *Lune de miel du roi René*. C'est Madox-Brown qui suggéra à ses confrères ce thème étrange et délicieux, sous prétexte que le roi René, ayant excellé dans tous les arts, devait sûrement s'y être adonné durant les premiers temps de son mariage, et qu'ainsi on pourrait figurer chaque art sous les traits de l'amoureux souverain, accompagné de la jeune souveraine.

La confrérie se mit à l'œuvre. On n'était plus au temps du trio fameux : Rossetti, Hurst et Millais ; mais on commençait la seconde période préraphaélite, la période *décorative*, dont Ruskin fut le prophète, comme il avait été celui de la première période, la période *réaliste*. Le maître de ce second groupe était incontestablement William Morris. Il examina le buffet, infléchit des courbes au haut des panneaux destinés à recevoir les peintures, y façonna des ogives, des médaillons, des blasons et mit tout autour de la surface à peindre des encadrements dans le goût des missels, assurant ainsi l'aspect décoratif et l'unité des sujets qu'on y allait introduire.

Cela fait, Madox-Brown survint et représenta le bon roi et la reine tendrement enlacés, devant des plans de construction, des compas de proportion et des équerres discutant, selon toute apparence, sur les principes de Vitruve.

Puis Burne-Jones les montra, toujours la couronne sur la tête, peignant et sculptant. Rossetti les fit voir à son tour, interrompant par un baiser donné par-dessus les tuyaux d'un orgue quelque grand morceau que jouait la reine. Enfin, Prinsep collabora au reste de la décoration représentant : le tissage, le jardinage, la broderie, la poterie, la métallurgie et la verrerie, selon des figures réalistes par leur humilité, mais symboliques par l'auguste gravité de leurs gestes. Le buffet était décoré. On le vit à l'Exposition internationale de Kensington, en 1862, puis en 1897, à la Crafton Gallery, pour compléter la collection des œuvres de Madox-Brown. On compara alors la collaboration de ce maître de Rossetti et de Burne-Jones à celle qui unit jadis, pour décorer le Baptistère de Saint-Jean, à Sienne, Jacopo della Quercia, Ghiberti et Donatello. C'était peut-être aller bien loin. Dans tous les cas, voici un document utile pour confronter de près les trois maîtres successifs : Madox-Brown, Rossetti et Burne-Jones, et la comparaison prouva une fois de plus qu'il y a bien filiation directe entre ces trois maîtres, comme M. Robert de la Sizeranne l'a établi dans *la Peinture anglaise contemporaine,* encore que ce point ait été depuis et demeure toujours très contesté.

R. V.

La caricature et l'humour français au XIXe siècle, par M. Raoul Deberdt. Librairie Larousse.

Le volume de M. Deberdt est en diminutif, en plus petit, en très illustré aussi, un résumé des livres de MM. J. Grand-Carteret et Arsène Alexandre. L'auteur a volontairement laissé de côté les considérations artistiques pour s'attacher de préférence à l'histoire des mœurs par la caricature. Il y a là un écueil. Les mœurs ne sauraient tenir dans la charge, et il y a quelque témérité à isoler la caricature du mouvement littéraire et artistique pour l'étudier dans son histoire spéciale. J'accorde que M. Deberdt dont la plume est alerte et avisée, rattrape fort habilement ce que la thèse pourrait avoir de risqué et de spécieux, mais les dimensions de son travail réduit ne lui permettaient guère de tout retrouver. Il a dû, nécessairement, écourter ses aperçus philosophiques et s'en tenir aux preuves graphiques pour étayer sa documentation. Peut-être dans le nombre des artistes qu'il cite, en a-t-il omis certains, dont la verve intermittente lui eût fourni de curieuses histoires, Horace Vernet, par exemple. On pourrait regretter de même qu'il n'ait montré que le Gavarni de la fin, moins, cent fois moins amusant et profond que celui des premières séries. Il faut cependant lui savoir gré d'avoir cherché une illustration peu connue et de n'avoir pas réédité ses prédécesseurs. La partie contemporaine, un peu étriquée, ne donne peut-être pas non plus la sensation juste du mouvement caricatural d'aujourd'hui. Ces réserves une fois faites, il convient de féliciter M. Deberdt de son livre. Il est de ceux qui instruisent en faisant rire, deux succès dont il y a quelque mérite à mériter un seul, mais qu'il est particulièrement rare d'obtenir tous deux à la fois.

Ch. H. B.

Épopée du costume militaire français, par Henri Bouchot, conservateur adjoint du département des Estampes, illustrations par Job. Paris, librairie L.-H. May, 1898, in-4°.

Le nouveau livre de M. Bouchot est une œuvre de philosophie, écrit sans nulle

préoccupation de combat ni de défense. Montrer ce que l'uniforme a été chez nous, quelles actions il a suscitées, quelles gloires il a patronnées, étudier en même temps ses transformations, son alliance serrée avec les mœurs d'un peuple guerrier par essence, tel a été le but poursuivi en toute impartialité. Tant par le texte du savant écrivain que par les illustrations de Job, le livre passe en revue les Français « de guerre », de Charlemagne jusqu'à nous. Et ce n'est plus ici l'histoire enrubannée, glorieuse, solennelle où le soldat toujours brillant ne connaît que les apothéoses. Les auteurs se sont donné la tâche inaccoutumée de dire le vrai, de n'oublier pas les revers dans la suite de leur récit ou de leurs images. Job, dans ce travail a voulu être autre chose que le peintre militaire exclusivement préoccupé des glorifications. Il a cherché le côté humain ou, ce que les plus décidés sabreurs laissent toujours échapper de-ci ou de-là au cours de leur carrière; nulles batailles rangées ou arrangées dans l'ouvrage, mais l'épisode des camps, le tout petit fait, la menue monnaie des grandes choses. Joignez à ces recherches inédites un scrupule d'exactitude, poussé aussi loin que possible, une profusion d'estampes coloriées, beaucoup d'anecdotes réunies, un entrain d'anciens cavaliers, c'est, à l'heure actuelle, plus qu'il ne faut pour intéresser quelques-uns et amuser tout le monde.

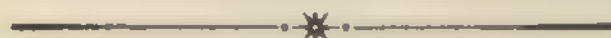
G. Géry-Faurel

Répertoire bibliographique des principales Revues françaises pour l'année 1897, par D. Jordell. Per Lamm, éditeur.

La *Revue* qui publie régulièrement les titres de tous les articles relatifs aux arts, parus, au cours de chaque trimestre, dans les *Revues* françaises et étrangères, ne peut que recommander ce *répertoire*, spécial aux recueils français, mais s'étendant à tous les ordres de sujets. Les travailleurs y trouveront, sous une forme très pratique, la nomenclature des articles de fonds et Mémoires originaux publiés dans cent quarante-six Revues de l'année 1897. Il la donne une première fois, par ordre alphabétique des noms d'auteurs. Les recherches sont donc extrêmement facilitées ; sur un sujet quelconque déterminé, on trouvera sans peine et sans délai ce qui a été écrit pendant toute une année, en France, que l'on connaisse ou non le nom de l'écrivain.

L'annonce du titre donne le nom de l'auteur; le nom, le numéro et les pages de celui des périodiques où se trouve imprimé l'article ; la table par noms d'auteurs donne le titre abrégé de l'article, ainsi que le nom et le numéro du fascicule du périodique. Rien de plus clair, de plus commode et de plus pratique. Cette publication (remarquablement bien exécutée, soit dit en passant) nous paraît assurée du plus grand et du plus légitime succès. Les gens d'étude, chercheurs et lecteurs de tout ordre ne sauraient trop remercier M. D. Jordell, le consciencieux continuateur d'Otto Loreoz et le laborieux éditeur actuel du *Catalogue annuel de la librairie française*, de leur avoir procuré cet inestimable instrument de travail.

A. R.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le troisième trimestre de 1898.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der kœnigl. bayerischen Akademie der Wissenschaften (Munich). — A. FURTWÆNGLER. Statues grecques originales trouvées à Venise.

Alte und neue Welt. Nº 12 (août). — C. STEINHAUSER. Crefeld.

Nº 13 (septembre). — W. ELVEN. L'art dans la fonte des cloches.

Anzeigen (Gœttingische gelehrte). Nº 6. — P. GAUCKLER. Le domaine des Laberi à Uthina (article de A. Schulten).

Anzeiger der kaiserl. Akademie der Wissensch. in Wien (Vienne). XII-XIV. — BERNDORF. Les travaux exécutés à Ephèse et les fouilles faites par Wilhelm et Reichel. (Dégagement du sanctuaire de Diane-Artemis, de Lusoi.)

Archiv für Religionswissensschaft. 1898. T. I. Nºs 2 et 3. — Chev. Hiller v. GOERTTINGER. — L'art dans l'île de Thera (article de G. Knaack).

Beilage zur München. Allgemeine Zeitung (Munich). — 15 août. Dr Bruno STUBEL. L'état actuel de la numismatique dans ses rapports avec les sciences historiques.

20 août. Henrich. ZIMMERER. Les fouilles récentes faites en Lydie.

10 septembre. G. FICKER. La Sicile souterraine.

24 septembre. Paul WEBER. Une école de peinture au XIIIe siècle en Thuringe et en Saxe.

Beitræge zur Kenntnis des Schrift- Buch-und Bibliothekwesens. Nº 4. — R. PIETSCHMAN. — Le cuir et le bois employés comme matériaux d'écriture dans l'ancienne Egypte.

Berliner philologische Wochenschrift. Nº 24. — L. MALLINGER. Médée (article de N. Wecklein). — E. RHODE. Psyché (article de A. Milchœfer). — CARTON. Un édifice de Dougga. La sépulture à enceinte de Tunisie (art. de A. Schulten). — Etoffes brodées de l'Egypte antique.

Nº 28. — J.-L. USSING. Pergame (article de S. Wide). — KELLER. La tortue dans l'antiquité (art. de Lorentz).

Nº 29. — GOBLET D'ALVIELLA. Ce que l'Inde doit à la Grèce.

Nº 30. — W. LARFELD. La découverte épigraphique d'Egine.

Nºs 33-34. — J. TOUTAIN. L'inscription d'Henchir Mettich.

Bonner Jahrbücher. Nº 102. — M. Les poteries arétines. — C. KOENEN. Les plaques ornementales de Waldalgesheim. — O. HELDER. Les formes des vases romains en terre.

Centralblatt (Literarisches). Nº 32. — La « Roma Sotterranea » de Rossi.

Nº 34. — K. JUSTE. — Winckelmann.

Centralblatt für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Nº 2. — A. NAEF. Les fouilles romaines à Martigny (art. de J. Heierli). — A. PATRONI. Les bronzes archaïques de la Terre de Labour (art. de K. Moser). — S. REINACH. Une peinture mycénienne (art. de L. Laloy). — S. WILDE. Ornements mycéniens. — J.-L. MYRES. Cuivres et bronzes à Chypre et dans l'Europe du Sud-Est.

Daheim. 6 août. — H. von SPIELBERG. Les ponts de Berlin.

27 août. — E. von HESSE-WARTEGG. Damas.

17 septembre. — L'église du Sauveur à Jérusalem. — Ern. von HESSE-WARTEGG. L'Hinterland de Tsingtau.

Deutscher Hausschatz. N° 15. — P. LERCH. Crefeld.

N° 16. — F. GOEBEL. Xante et l'église de Saint-Victor.

N° 17. — K. y. ARX. Constance et ses monuments.

Deutsche Literaturzeitung. N° 22. — A. CONZE. Pro Pergama.

N° 33. — Ch. CLERMONT-GANNEAU. Études d'archéologie orientale (art. de M. Litzbarski).

Deutsche-Revue. Septembre. — H. DEITERS. L'art et la critique.

Octobre. — Hermine DIEMER. L'œuvre de Fritz von Uhde. — L'*Iliade* de Johannes Brahms.

Deutsche-Rundschau. — Octobre. Ferd. COHN. Les plantes dans l'art.

Gartenlaube. N° 8. — A.-K. Le musée de Zurich.

Gesellschaft. N° 15. — E. REICHEL. L'exposition de Berlin.

N° 16. — Art. SEIDL. L'art à Hambourg.

N° 19. — G. FUCHS. L'art allemand.

N° 20. — CONRAD. L'art appliqué.

Globus. N° 5. — C. KELLER. Les coupes d'or de Taphio. — C.-L. HENNING. Découvertes relatives à l'âge de pierre et à l'âge du métal en Egypte.

Jahrbuch des Kaiserl. deutsch-archæolog. Instituts (Berlin). N° 3. — O. RICHTER. Le temple de Castor au Forum romanum. — E. HÜBNER. Le buste d'Ilici. — B. PICK. Les effigies des monnaies de la Thrace. — A. MICHAELIS. Hermès Discobole.

Jahrbuch des kœnigl. Preussischen Kunstsammlungen. N° 3. — Edouard DOBBERT. L'évangéliaire de la salle du Conseil à Goslar. — Campbell DODGSON. L'original de la plus ancienne gravure de Hans Holbein. — Berthold HAENDCKE. Les rapports de Durer avec J. de Barbari, Pollaiulo et Bellini. — Hans MARKOWSKY. Sperandio Mantovano.

Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft fur Anthropologie Ethnologie und Urgeschichte. N° 3. — Le sarcophage en terre de Klazomène. — Petites tablettes d'argile de Corinthe au musée de Berlin. — Un relief en marbre provenant de Pergame (musée impérial de Constantinople). — Relief sur un tombeau attique (musée royal de Berlin).

Korrespondenzblatt der westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Nos 6 et 7. — MAINZ. Inscriptions sur des vases antiques.

Mittheilungen des kaiserl. deutsch. archæol. Instituts (section athénienne). — Chr. BLINKENBERG. Les pierres votives d'Epidaure. — R. ZAHN. Tessons de Klazomène. — A CONZE. Sculptures archaïques de Chios. — Fr. RUEHL. Inscription d'Eski-Srhehins. — E. ZIEBARTH. Inscriptions d'Athènes.

Mittheilungen des kaiserl. deutsch. archæol. Instituts (section romaine). — W. AMELUNG. Le style orphique dans la peinture sur vases de l'Italie méridionale. — L. POLLAK. Laocoon. — E. PETERSEN. Fouilles et recherches. — R. MANCINI. Fouilles d'Orviéto.

Mittheilungen der k. k. central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkimaler. T. XXIV. N° 3. — H. RICHLY. Fouilles des Boccho di Cattaro. — H. MAIONICA. Fouilles d'Aquileja.

Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wren. T. XXVIII. N° 11. — M. HŒRNES. Histoire primitive des arts plastiques (M. Much).

Mnemosyne. N° 3. — J.-W. BECK. Le monument d'Ancyre.

Neue deutsche Rundschau. Août. — M. OSBORN. L'art moderne dans la peinture de paysage.

Neue Philologische Rundschau. N° 10. — P. WEISZÆCKER. L'*Histoire de la sculpture grecque* de M. Collignon.

N° 16. — « Le Trésor classique de sculpture » de F.-V. Reber et A. Bayersdorfer.

Nord und Süd. Août. — J. GEBESCHUS. La musique chinoise.

Œsterreichische Monatschrift für den Orient. N° 7. — H. FEIGL. Architecture de l'ancienne Syrie. — Fouilles de Sendschirli-Jadai. — Le tombeau d'Amenophis II.

Philologus. N° 3. — K. PRÆCHTER. Polémique relative aux usages et lamentations funéraires.

Preussische Jahrbücher. Septembre. — H. WINNEFELD. Les villas romaines à l'époque des Césars.

Octobre. — G. EBE. Le style moderne dans l'art.

Repertorium für Kunstwissenschaft. N° 4. — L'architecture de la coupole de la cathédrale de Florence. — Emile JACOBSEN. Les cartons des Uffizi dans leurs rapports avec les tableaux, sculptures et monuments de Florence. — Gust. FRIZZONI. Les peintures attribuées au Pinturicchio dans les appartements Borgia. — CAMPBELL DODGSON. A propos de deux gravures sur bois néerlandaises attribuées l'une à Lucas de Leyde, l'autre à Jan Swart de Groningue. — Th. v. FRIMMEL. Le peintre anversois Abraham Godyn et son tableau *Jael et Sisara* acheté par le *Rudolfinum* de Prague. — Les récents ouvrages sur l'art. — G.-A. MEYER. La Renaissance dans la Haute-Italie. — G. GRUYER. L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. — G. v. TEREY. Les dessins de Hans Baldung. — Alf. MELANI. Les modèles d'art décoratif italien. — Raffaele ERCULEI. Bronzes, etc., qui ont figuré à l'Exposition d'art sacré à Orvieto.

Rheinisches Museum für Philologie. N° 3. — H.-V. PROTT. L'Ἐγκώμιον εἰς Πτολεμαῖον et les documents qui s'y rapportent. — B. SCHMIDT. Sur la topographie de Corcyre.

Stimmen aus Maria Laach. Septembre. — Le nouvel orgue de Maria-Einsiedeln.

N° 5. — M. MESCHLER. Le temple de Vesta dans le Forum romain.

Ueber Land und Meer. 1898-1899. N° 1. — G. FRANKE. L'Exposition de Paris en 1900.

Velhagen und Klasings Monatshefte. Août. — C. GURLITT. Le château de Wurzbourg. — G. STEINDORFF. Une petite ville dans l'ancienne Egypte.

Ver Sacrum. Août. — Hans Schwaiger. — A. BARTES. Qu'est-ce que l'art contemporain?

Septembre. — F. SERVAES. La lithographie artistique. — W.-S. La décoration du livre.

Vom Fels zum Meer. N° 25. — La National Gallery de 1898-1899. N° 1. — L'art appliqué. — M. KREMNITZ. Bucarest.

N° 2. — G. GRONAU. La famille des Della Robbia.

N° 3. — Les industries d'art en Allemagne.

N° 5. — Les industries d'art en Allemagne. K. TELMANN. Stettin.

Wochenblatt (Deutsches). N° 23. — O. GIRNDT. La villa de Livie.

Wochenschrift für Klassische Philologie. N° 26. — A. ENGELBRECHT. Le théâtre antique.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. 1898. N° 1. — C. CICHORIUS. Les reliefs de la colonne Trajane.

Zeit. 27 août. — A. HENTLER. L'art japonais.

Septembre 24. — A. LASSON. Le monument de Jacob Boehme.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Août-Septembre. — Hans MULLER. Trois ex-libris de la bibliothèque de Lunebourg. — A. SCHMIDT. Les signets des livres au moyen âge. — Ern. SCHUR. La décoration du livre.

Zeitschrift für bildende Kunst. N° 10. — O. HŒLDER. Les formes des vases romains en argile en deçà et au delà des Alpes.

Zeitschrift für Christlichekunst. XI. N° 3. — SCHMITGER. Une croix reliquaire du XV° siècle (trésor de la cathédrale de Halle). — J. BRAUN. Le baptistère romain de l'église paroissiale de Wenenkirchen (Oldenbourg). — F. SCHLIE. Les anciens fonts baptismaux de l'église de Sainte-Marie de Wismar.

N° 4. — La nouvelle bannière des trois Rois à la cathédrale de Cologne. — A. SCHMITGER. La crosse du cardinal Albert de Brandebourg. — H. SEMPER. Les autels portatifs à volets en ivoire (XIV° siècle).

Zeitschrift für Numismatik. T. XXI. N°s 1 et 2. — O. SEECK. Les monnaies festivales de Constantin et de sa famille. — W. DREXLER. Tantale sur les monnaies de Kyme. — F. IMHOOF-BLUMER. Les monnaies urbaines de Lydie.

Zeitschrift für ægyptische Sprache und Alterthumskunde. 1898. N° 1. — L. BORCHARDT. L'âge des statues de Chephren. — J.-E. QUIBELL. Les découvertes d'Hieraconpolis.

ANGLETERRE

Antiquary. Septembre. — George BAILEY. Promenades d'un antiquaire à Irchester et dans l'abbaye de Mears.

Octobre. — George BAILEY. L'église de la Trinité à Stratford-sur-Avon. — Isabel-S. ROBSON. La tapisserie, un des plus anciens métiers d'Angleterre.

Architectural Review. Août. — L'architecture et les arts et métiers à la Royal Academy. — H. WILSON. Sir Edward Burne-Jones. — E.-S. PRIOR. La construction des églises. — P. WATERHOUSE. Welby Pugin.

Septembre. — Esther WOOD. L'œuvre d'Edgar Wilson. — D. STUBBS. Les sculptures de saint Awdrey dans la cathédrale d'Ely. — O.-W. DAVIS. Anciens ouvrages en plâtre à Barnstaple (XVIIe siècle). — J.-A. SWAN. Les vieilles enseignes et portes en fer du comté de Warwick.

Art annual. — Wilfrid MEYNELL. La vie et l'œuvre de Lady Busler.

E. WINDER. Le rôle de l'histoire naturelle dans l'architecture. — C.-G. HARPER. L'œuvre de John Belcher. — E.-A. PRIOR. La construction des églises. — Paul WATERHOUSE. Welby Pugin. — W.-E.-F. BRITTEN. L'œuvre de G.-F. Watts. — Alex. FISHER. La renaissance de l'art de l'émailleur en Angleterre. — O.-W. DAVIS. Anciens ouvrages en plâtre à Barnstaple (*suite et fin*). — M. RATBONE. L'exposition de Rembrandt à Amsterdam.

Art Journal. Septembre. — J. CARTWRIGHT. L'église de Saint-Fillan dans le comté de Perth. — Fr. MILLER. L'art de l'émailleur et en particulier l'œuvre d'Alex. Fischer. — H.-W. BROMHEAD. Quelques illustrateurs contemporains : Max Cowper, Stephen Reid et Claude Stephenson. — La collection de M. Sharpley Bainbridge (*suite*). — L. Béatrice THOMPSON. Les Camées sur coquilles. — K.-G. PHELPS. La tête d'Elché au Louvre.

Octobre. — G. MONTBARD. De Philo à Korosko. — Marion Heptworth DIXON. Onslow Ford. — G. FIDLER. Les ouvrages en fer forgé à Salisbury et aux environs. — H.-W. BROMHEAD. Les illustrateurs : Warwick Goble, Ernest Goodwin, Charles Pears. — A.-C.-R. CARTER. Les grandes ventes de tableaux en 1898. — A.-L. BALDRY. L'exposition de South Kensington.

Novembre. — Charles QUENTIN. Rodin. — A. LE BALDY. La collection du comte de Normanton. — C.-R. ASHBEE. L'art dans les services de table. — F. MILLER. Gesso. — E. PINNINGTON. Robert Scott, Lander et ses élèves.

Artist. Septembre. — F.-M. L'œuvre d'art de Henry Ryland. — G.-E. THOMPSON. La maison de sir Walter Raleigh dans Youghal. S.-C. DE S. Quelques affiches américaines. — F. Hargreaves SMITH. La teinture des étoffes. — La concurrence naturelle des Ecoles d'art.

Octobre. — L'art anglais vu à travers la lorgnette française. (A propos des critiques de R. de la Sizeranne.) — F. LESS. L'œuvre de Léon L'Hermitte. — Fr. Aubertin et sa décoration de l'amphithéâtre de la Sorbonne. — Jos. PHILIPPS. L'idéal du sculpteur sur bois. — La porcelaine de Worcester.

Atheneum. N° 3689. — G. LARROUMET. Vers Athènes et Jérusalem.

N° 3691. Les temples de Philo.

N° 3694. E.-A. GARDNER. Les vases grecs du musée Fitzwilliam à Cambridge.

Builder. T. LXXIV. N° 6. — Les récentes fouilles sous le mur romain du Northumberland.

T. LXXV. N° 1. — Le chariot de bronze de Delphes.

Cassell's Magazine. Octobre. — Arthur FISCH. C. Napier Henry, peintre de marines.

Novembre. — Stanhope SPRIGG. Louis Ivain, peintre de chats.

Catholic World. Août. — M.-E. CASSIDY. La Madone de Paul Henderson.

Century Magazine. Septembre. — John C. Van DYKE. Les anciens maîtres anglais : John Hoppner. — Ch. Henry Hart. — Le portrait de Gilbert Stuart, par MM. John Travis (Eliz. Bond).

Octobre. — Armand DAYOT. Edouard Detaille, le peintre de soldats.

Novembre. — John C. van DYKE. Les anciens maîtres anglais. Sir Henry Ralburn.

Chambers' Journal. Septembre. — Mary GORGES. La Dentelle artistique.

Classical Review. N° 5. — H.-R. HALL. Inscriptions grecques d'Egypte.

N° 6. WEICHARDT. Pompéi avant la destruction (article de C.-H. Moore). — FURTWAENGLER. La collection Somzée.

Chautauquan. Octobre. — S. PARKES. CADMAS. Les cathédrales d'Angleterre.

Contemporary Review. Septembre. — Sir Wyke BAILISS. Le portrait du Christ (ré-

ponse au chanoine Farrar). — C.-I. HOLMS. Gustave Moreau et l'Esprit moderne dans l'art classique.

Dome. Octobre. — C.-J. HOLMES. Outamoro.

English illustrated Magazine. Novembre. — C.-L. Mc. Cluer STEVENS. Les artistes dalleurs et leurs œuvres.

Forum. Septembre. — Oscar Lovell TRIGGS. L'art démocratique.

Girls Realm. — John OLDCASTLE. L'enfance de Lady Butler.

Good Words. Septembre. —R.-S. FERGUSON. La cathédrale de Carlisle.

Octobre. — Sophie BEALE. Bruges (monuments et arts).

Novembre. — Chan. FOWLER. La cathédrale de Dartham.

Harmsworth Magazine. Août. — H.-M. TINDALL. La renaissance de la miniature.

House. Septembre. — L'hôtel de M.-J. Seymour Lucas. — Le meuble de Sheraton.

Octobre. — Le meuble du château d'Eastnor. — Sir Joshua Reynolds dans les champs de Leicester.

Idler. Octobre. — REY COMPTON. John Tweed, le sculpteur de Rhodesia et son atelier.

Irish Ecclesiastical Record. Septembre. — John B. CULLEN. Les tombeaux de Pembroke dans l'abbaye de Westminster.

Irish Monthly. Octobre. — Sir John. T. Gilbert.

Journal of Hellenic Studies. — J.-F. WHITE. Notes sur quelques stèles attiques. — P. GARDNER. Borée et Oreithye sur un vase attique de découverte récente. — R.-M. BURROWS. Pylos et Sphactérie.

Lady's Realm. Octobre. — Annesley KENEALEY. Un musée de tableaux en cuivre.

Novembre. — E.-M. SYMONDS. G.-F. Watts et ses œuvres.

Leisure Hourle. Octobre. — Le buste d'Olivier Cromwell par Bernin.

London Society. Novembre. — DARLEY DALE. Les femmes artistes. — C.-F. YONGE. Sir Peter Lely.

Magazine of Art. Août-Septembre. — Arthur FISH. Le peintre George Hitchcock. — Ch. DE KAY. Les masques curieux chez les Grecs et les Barbares. — W. COLLINGWOOD. Les souvenirs d'un vieux peintre (Samuel Prout). — Th.-M. LINDSAY. Le musée d'art de Rugby. — H. SPIELMANN. L'art français à Guildhall. — WEDMORE. Les belles gravures de l'année. — Miss S.-T. PRIDEAUX. Le relieur Roger Payne. — La vie de Gainsborough par Mme Arthur Bell. — Aymer VALLENCE. Les concours artistiques en 1898.

Octobre. — A.-L. BALDRY. M. Byam Shaw. — R.-T. PRITCHETT. Les serrures à secret orientales. — Charles DE KAY. Masques curieux chez les Grecs et les barbares (second et dernier article). — W. ROBERTS. Georges Dance et ses récents portraits. — Prince B. KARAGEORGEVITCH. Puvis de Chavannes et E. Detaille. — H. SPIELMANN. Les fautes du musée de South Kensington.

Novembre. — Paul SCHULTZE. — NAUMBURG. Un nouveau symboliste : Sascha Schneider. — H. SPIELMANN. Coïncidence et ressemblance dans les œuvres d'art. — C.-C. HUTCHINSON. A.-C. Succhès. — F. DOLMAN. Le drolatique et le grotesque dans le dessin sur coton. — L'œuvre d'Alfred de Ronner.

Manchester Quarterly. — R. DE LA SIZERANNE. La peinture anglaise contemporaine (article de J.-Ernest Phytian).

Month. Novembre. — L'éthique de l'art moderne.

Music. Août. — SCHLESINGER. Les premières orgues du moyen âge.

Musical Opinion. Août-septembre. — J.-E. ROWBOTHOM. Les pionniers de la musique en Angleterre.

Octobre. — Annie-W. PATTERSON. Les origines du drame musical.

Naval and military Magazine. Octobre. — Hugh SPENCER. L'église de Hythe.

New England Magazine. Septembre. — Win-Howe DOWNES. Robert-Gordon Hardie, peintre de portraits.

Numismatic Chronicle. N° 69. — P. PERDRIZET. Sur un tétradrachme. N° 70. — Monnaies grecques acquises par le British Museum en 1897.

Nineteenth Century. Septembre et octobre. — William SHARPE. Les trésors d'art de l'Amérique (*suite et fin*).

Pall mall Magazine. — Gleeson White. Un grand illustrateur anglais : Frederic Sandys.

Parent's Review. Septembre. — Cosmo Monkhouse. L'art dans l'éducation.

Pearson's Magazine. Septembre. — Les tableaux et ceux qui les peignent.

Octobre. — Les tableaux et ceux qui les peignent (*suite*). — Herbert-C. Fyfe. La photographie par les boulets volants.

Positivist Review. Septembre. — Frederic Harrison. La statue d'Auguste Comte.

Primitive methodist Quarterly Review. Octobre. — Robert Hind. Richard Wagner et l'Art.

Proceedings of the Society of Biblical Archæology. T. XX. N° 5. — J. Offord. Inscriptions romaines relatives à la guerre des Juifs sous Hadrien.

Quarterly Review (trimestriel). Octobre. — Sir Edouard Burne Jones.

Quarto. N° 4. — Flinders Petrie. L'art égyptien et sa valeur. — Gleeson White. Math.-J. Lawless. — Laurence Housman. L'esprit du temps dans les arts. — J. Bernard. S. Kolbern Butades, de Corinthe, l'inventeur du modelage en terre.

Quiver. Septembre. — Chas.-W. Boyod. Saint-Andrews et ses monuments.

Octobre. — B.-Flecther Robinson. Les chapelles d'Oxford.

Reliquary. Octobre. — W. Cudworth. Le musée d'Ilkley. — W. Heneage Legge. L'église de Ringmer en Sussex. — J. Romilly Allen. Le baptistère de Zedelghem à Bruges (Belgique).

Review of Reviews. Octobre. — L'exposition de l'art et de l'ethnographie des Peaux-Rouges à Omaha.

Saint-Nicholas. Septembre. — Eliz.-Flint Wade. Les merveilles de la photographie.

Scribner's Magazine. Septembre. — Howard-C. Christy. Un artiste à El Poso, Cuba.

Strad. Septembre et octobre. — H. Petherick. Antoine Stradivarius.

Strand Magazine. Septembre. — G. Harper. Les figures pittoresques en terre, bois et écaille.

Octobre. — R.-W. Munde. Mme E.-M. Ward.

Strand musical Magazine. Septembre. — Niccolo Paganini.

Studio. Août. — A.-L. Baldry. L'œuvre de James Clark. — J.-Romily Allen. La sculpture celtique. — Fed. Wedmore. La ligne expressive E.-B.-S. — V.-B. Bollinpurst, illustrateur et dessinateur. Décoration d'une bibliothèque, par Gérald Moira et F.-Lynn Jenkins. — Arthur Comfort. L'avenir de la gravure sur bois. — G. Mourey. Albert Baertsœn, le peintre belge des villes mortes. — R.-Hill Burton. La lithographie et l'imprimerie en couleurs au Japon. — C.-R. Ashsbee. Les ouvrages de fer forgé.

Octobre. — Roger Marx. La renaissance de la médaille en France. Esquisses de Tony Gruzhofer. — W. Anderson. Kawanabé Kiosai. — Les dessins de Talwin Morris pour reliures en toile.

Sunday at Home. Septembre. — Raymond Blathway. Les modèles du Temple à Londres par le prof. Schick.

Sunday Magazine. Octobre. — Ch. Middleton. Y a-t-il un portrait authentique du Christ ? (interview avec sir Wyke Bayles).

Octobre. — D. Darby. La cathédrale de Chester. — Novembre. Les anges dans l'art.

Temple Bar. Septembre. — John-E. Paget. Saint-Frond de Périgueux et les commencements du gothique français.

Temple Magazine. — Franck Forbes. Alfred Bryan.

Young Man. Novembre. — James Milne. Félix Moscheles.

Young Woman. — Wellesley-Pain. Miss Maud Earl, peintre de chiens.

Wide World Magazine. Septembre. — Flos-E. Burnley et Kathleen-Schlesinger. Les Berceaux dans l'art.

BELGIQUE

Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles). N°s 11 et 12. — E. Rensens. Fouilles pratiquées à Lubbeck, près de Louvain, aux environs d'un tumulus romain.

Revue de l'Instruction publique en Belgique. N° 3. — M. Laurent. Le théâtre grec d'après les recherches de MM. Dorpfeld et Reisch (*suite et fin*). — P. de Nolhac. Le *Virgile* du Vatican et ses peintures.

BOHÊME

Listy filologicke. N° 4. — F. Groh. Le recueil d'inscriptions grecques de Ch. Michel.

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia (Madrid). N° 6. — Marquis de Monsalud. L'épigraphie romaine de Medina de las Torres et Fregenal de la Sierra. — F. Fita. Les inscriptions romaines d'Isona.

Ciudad de Dios. Août. — Juan Lazcano. La topographie de Jérusalem.

Septembre. — L'Escurial.

Revista contemporanea. Juillet. — V. Lamperez y Romea. Impressions artistiques.

ÉTATS-UNIS

Architectural Record. Septembre. — John.-Beverley Robinson. Les principes de la composition architecturale. — Barr Ferrée. Les cathédrales françaises. — Russell Sturgis. Ce qu'il y a de bon dans l'architecture moderne.

Harvard Magazine. Septembre. — M. Berenson et la critique d'art.

Frank Leslie's Popular Monthly. Septembre. — Jean d'Hugo. L'art dans les églises catholiques en Amérique. — J.-M. Erwin. Un pendré de bestiaux. H.-J. Bisbing.

Werner's Magasine (New-York). Septembre. — F. Reddall. La musique et les instruments de musique.

GRÈCE

Ἀθηνᾶ. 3 et 4. — Th. Skouphas. Les monuments de l'île d'Amorgos.

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. 3e semestre. 1 et 2. — A. N. Skias. Une nécropole à Eleusis. — A. de Ridder. Deux miroirs inconnus.

Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (Bulletin de la Société athénienne d'archéologie. — Rapports sur les travaux de la Société). — Articles de P. Kannadias, S. Sotiriadis, C. Nicolaidis, B. Stais, K. Kuruniotis, Chr. Tsuntas. — A.-H. Skias. Fouilles sur l'Ilissus et à Eleusis. — D. Philias. Tombe préhistorique à Thèbes.

ITALIE

Bessarione. Nos 21-22. — L'inscription d'Abercius (*suite et fin*).

Bulletino della commissione archeologica communale di Roma. Nos 1 et 2 (janv.-juin). — Wilpert. La fresque découverte près de la basilique du Vatican. — Serafini. Une série de bronzes romains relatifs à la gens Appuleia. — Borsari. Notices inédites sur les découvertes d'antiquités faites à Rome et sur son territoire.

Bulletino d'archeologia e storia dalmata. Nos 4 et 6. — Grisar. Les mosaïques de l'oratoire de S. Venanzio. — Bulic. Les gemmes du musée impérial et royal de Spalato acquises au cours de 1897.

Bulletino di paletnologia italiana. Nos 4 et 6. — Colini. Le petit sépulcre de Remedello au Bresciano et la période enéolithique en Italie. — Ponza. Fouilles sur le territoire falisque.

Emporium. Août. — Robert Sand. Auguste Rodin. Hélène Zimmers. John Ruskin.

Septembre. — Enrico Thove. Des artistes contemporains : Constantin Neuppier. — P.-R. La construction moderne : le théâtre de Bergame.

Octobre. — Mara Antalling. Giacomo Grosso. — L'exposition nationale de Turin : terres-cuites de Signa. Céramiques à grand feu de Camillo Novelli, de Rome. P. R. Félicien Rops.

Mélanges d'archéologie et d'histoire (Rome). XVIII. 3 et 4. — M. Rostowsef. Fragments d'un relief représentant l'intérieur d'un amphithéâtre. — G. de Manteyer. L'inscription de Lanuvium à Rome. — M. Besnier. Jupiter Jurarius. — L. Homo. La chimère de la Villa-Alban.

Napoli nobilissima. T. VI. N° 10. — Cosentini. La villa Del Balza à Capodimonte (restes antiques).

Nuova Antologia. 1er août. — G. Secretant. Venise et le Lido.

1er septembre. — P. Molmenti. Le Moretto de Brescia.

Notizie degli Scavi di Antichita. 1898. Mars. — L. Falchi. Etrurie (Vetulonia). Nouvelles découvertes dans l'aire de la cité et de la nécropole. — G. Gatti. Rome. Nouvelles découvertes dans la cité et le suburbium. —

Pompéi. Découvertes faites au cours de mars.

Avril. — E. Ferrero. Almese : Tombe de l'époque romaine. — A. Zorzi. San Pietro al Natisone (Venétie). Bronzes préromains, ornements et bijoux découverts sur le territoire de la commune. — E. Brizio. Gualtieri. Découverte d'un buste en bronze. — E. Brizio. Bologne. Découverte d'un pavé en mosaïque dans la cour de la maison communale. — F. Savini. Teramo Restes d'édifices de l'époque romaine et d'une cathédrale de Teramo. — G.-F. Gamurrini. Le statue d'or de Philippe II trouvée à Voltone. — I. Falchi. Nouvelles découvertes faites dans la nécropole de Vetulonia. — Pompéi. Rapport sur les fouilles et découvertes faites au cours d'avril.

Mai. — E. Ferrero. Busca (Alpes-Maritimes). Monnaies romaines en bronze (époque impériale). — E. Ferrero. Tombes de l'époque romaine déccouvertes à Moncalieri. — G. Pellegrini. Urne en travertin avec inscription étrusque découverte à Sovana. — G. Gatti. Cippe funéraire avec inscription latine découvert à Nessi. — Pompéi. Rapport sur les fouilles et découvertes faites au cours de mai 1898. — M. Mayer. Vases peints découverts dans les tombes du cimetière de Canosa.

Rassegna Abbruzzeve (Lanciano). N° 3. — Faragla. Fonte d'Amore à la villa d'Ovide.

Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Nos 3-4. — Barnabei. Découvertes faites au cours du mois de février. — Scialoja. La maison des décurions de Tarente et des sénateurs romains.

5-6. — Barnabei. Découvertes faites au cours d'avril. — Lanciani. Découverte d'une peinture antique dans la crypte de Palombaro sur le territoire de Lunghezza.

Rivista politica e Letteraria. Septembre. — V. Grossi. Carthage ancienne et moderne.

Rivista italiana di Numismatica. N° 2. — Une nouvelle restitution d'une monnaie de Trajan en or. Un superbe sesterce de Plotina trouvé en Sardaigne. — L. Forrer. Quelques variétés inédites de grands bronzes romains. — N. Cortellini. Les monnaies de Caligula.

Rivista musicale italiana. N° 3. — R. Duval Denley. Un rival de Beethoven : Joseph Wœlff. — I. Valetta. La musique instrumentale aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Rivista di storia antica. N° 1. — Sittl. Etudes sur les constructions antiques dites τείχη, πύργοι, *speculæ*.

Nos 2-3. — O. Strazzulla. Nouvelles études sur quelques éléments païens dans les catacombes et dans l'épigraphie chrétienne.

PAYS-BAS

Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Août. — Pol de Mont. Emile Claus et son œuvre.

Septembre. — G.-B. Hooyer. L'exposition des travaux manuels. — La section des Indes orientales allemandes.

Octobre. — P.-A. Haaxman. Jr. J.-H. Van der Weele et son œuvre. — W.-J. Oosterhoff. Le vieux meuble indo-hollandais.

Gids (de). Septembre. — R. Tutein Noltheniüs. Les travaux manuels et l'éducation artistique dans les écoles primaires.

PAYS SCANDINAVES

Kringsjaa. Juillet. — Th. Madsen. L'Exposition de Bergen.

Orch Bild. N° 7. Deux portraits de Franz Hals. — A. Levertin. Les anciens médievaux.

N° 8. — Ellen Key. Diderot, critique d'art.

Samtiden. — A.-W. Issachsen. Thomas Couture.

SUISSE

Anzeiger fur Schweizerische Alterthumskunde. 1898. N° 1. — E. Dunant. Antiquités découvertes à Saint-Pierre (Genève). — J. Zemp. Les bronzes découverts dans une maison romaine à Baden et l'amphithéâtre de Vindonissa. — Une tombe romaine aux environs de Pfäfcken.

Bulletino storico della Svizzera italiana. Nos 4-6. — Les découvertes archéologiques dans la Suisse italienne.

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Les dessins de Puvis de Chavannes.

Puvis de Chavannes n'a pris aucune disposition testamentaire au sujet des innombrables dessins qui font partie de sa succession. On a pu, par l'exposition partielle qui en fut faite, l'an dernier, au Champ-de-Mars, se rendre compte de l'immense intérêt de cette collection, et il eût été regrettable qu'elle fût dispersée « au vent des enchères ». La famille de l'artiste a eu heureusement la pensée de répartir, entre différents musées, ces dessins dont le nombre s'élève à un millier. La *Chronique des Arts* indique comment sera faite cette répartition. La ville de Paris recevra pour son musée municipal toutes les études faites par Puvis de Chavannes pour la décoration de l'Hôtel de Ville. Les musées d'Amiens, de Lyon, de Marseille et de Poitiers recueilleront les dessins se rapportant aux peintures exécutées par le maître dans chacune de ces villes. Au musée du Luxembourg iront toutes les pièces relatives au Panthéon et à la Sorbonne; enfin l'académie de Màcon, ville natale de Puvis, héritera du reste. La seule condition posée par les donataires, dont le désintéressement ne saurait être assez loué, c'est que les dessins remis par eux soient exposés sans délai et conservés avec le soin dont ils sont dignes.

En ce qui concerne les peintures formant la seconde série de l'*Histoire de sainte Geneviève*, le *Journal des Débats* nous apprend qu'elles sont entièrement achevées et qu'on s'occupe, dès maintenant, de les placer sur les murs du Panthéon, à gauche de l'abside. La frise seule n'avait pas été peinte; Puvis de Chavannes n'a pu, avant de mourir, que la dessiner et la modeler en camaïeu. C'est dans cet état qu'elle sera marouflée. La direction des Beaux-Arts n'a pas voulu demander à une main étrangère de compléter l'œuvre du maître. C'est un parti respectueux et sage dont il convient de la féliciter.

Le monument Charles Garnier.

Le comité qui s'est réuni à l'Opéra, sous la présidence de M. Alfred Normand, membre de l'Institut, président de la Société centrale des Architectes français, a décidé que le monument de Charles Garnier serait élevé en haut de l'escalier circulaire qui conduit à la bibliothèque (ancienne entrée de l'Empereur).

M. Pascal, membre de l'Institut, architecte de la Bibliothèque nationale, a été désigné par acclamation comme architecte du futur monument, pour lequel des sommes considérables ont déjà été recueillies. Les souscriptions continuent à être reçues chez M. Bartommieux, trésorier de la Société centrale des Architectes, 66, rue de la Béotie.

Le monument Jules Simon.

Mme Jules Simon a reçu de M. Bouvard, inspecteur des services d'architecture, la nouvelle que la ville de Paris soumettrait à son choix trois emplacements devant la Madeleine, dont l'un devra être choisi par le comité du monument de Jules Simon. Ce comité, que préside M. Loubet, président du Sénat, et dont M. Gréard, vice-recteur de l'académie de Paris, dirige les travaux, a demandé à M. Frémiet, président de l'Académie des beaux-arts, la maquette du monument.

Jules Simon est représenté assis, la main sur la tête d'un jeune enfant, un de ceux auxquels s'intéressa tant Jules Simon dans les dernières années de sa vie. Un monceau de livres près de son fauteuil et, plus bas, un bas-relief reproduisant une scène de la vie politique de Jules Simon, complètent l'ensemble de cette maquette.

Le concours de San-Francisco.

L'Ecole française d'architecture vient de remporter un grand succès à San-Francisco: dans un concours ouvert pour la construction des bâtiments de l'université de Berkeley, à San-Francisco, les onze architectes admis au concours sont *tous*, à quelque nationalité qu'ils appartiennent, élèves de notre Ecole des Beaux-Arts.

Des artistes de tous les pays avaient pris part à ce concours.

L'Union artistique Russie-France.

Le *Figaro* annonce que quelques artistes, désireux d'initier la Russie à notre art français encore si peu connu dans ce pays, se sont groupés au nombre de quatre-vingts environ pour fonder la société de l' « Union artistique Russie-France », qui organisera des expositions annuelles à Saint-Pétersbourg ou à Moscou. A ces peintres et sculpteurs français, auxquels d'autres s'uniront dans la suite, abstraction faite de toute école, se sont joints les principaux artistes russes.

Outre le comité d'organisation, composé de Mme Rosa Bonheur, de MM. Jules Breton, Cazin, Detaille, Dubufe, Falguière, Flameng, Gérôme, Henner, Jules Lefebvre, Mercié et Vibert, il convient de citer, parmi les noms les plus marquants, ceux de Mmes Demont-Breton et Madeleine Lemaire, de MM. Bail, Béraud, Chartran, Dupré, Maurice Leloir, Montenard, Roll, Toudouze, Vollon, etc , etc.

La première exposition, comprenant plus de deux cents œuvres, et placée sous le haut patronage de S. A. I. la grande-duchesse Serge, sœur de S. M. l'impératrice, s'est ouverte cette année à Moscou le 1er novembre russe, soit le 13 novembre français. Déjà, lors de son rapide passage à Moscou pour l'inauguration du monument d'Alexandre II, l'Empereur s'est fait présenter les premières œuvres arrivées et a choisi, pour sa galerie particulière, deux charmantes aquarelles de MM. Dubufe et Maurice Leloir.

A l'inverse de ce qui s'est produit à l'étranger dans beaucoup d'épreuves de ce genre, la société « l'Union artistique » n'admet que des œuvres récentes, appartenant toutes aux artistes, de sorte que l'on ne verra pas figurer des toiles restées pendant des années dans un coin d'atelier ou de magasin. C'est la première fois que pareille tentative est faite en Russie et les organisateurs ont tenu essentiellement à bien donner à cette exposition le cachet très artistique qui doit lui être propre et que conserveront les expositions ultérieures, pour donner à nos amis la plus haute idée possible de notre art français.

La Société artistique des Amateurs.

Cette intéressante association, fidèle à sa devise *Ars et Caritas*, vient de décider l'ouverture, pour l'année 1899, de plusieurs concours et expositions.

Les concours, auxquels pourront seuls prendre part les membres de la Société, sont les suivants :

1° Exécuter un modèle d'écran pour devant de feu (sujet et monture) qui pourra être traité en peinture à l'huile, à l'aquarelle, en dessin ou en broderie.

On devra chercher, autant que possible, à faire une œuvre originale en dehors des styles Louis XIV, Louis XV, etc. ;

2° Exécuter un modèle de carte de membre de la *Société artistique des Amateurs*, modèle orné de dessins et d'attributs et dans lequel devra figurer la devise *Ars et Caritas*. On devra laisser un blanc suffisant pour l'inscription du nom du sociétaire et pour la signature du président.

Le dessin du projet qui, pour l'exécution, sera réduit de moitié, devra présenter vingt et un centimètres de longueur sur quatorze centimètres de largeur.

Le concours sera jugé par une commission spéciale dans laquelle figureront des artistes étrangers à la Société.

Les projets primés recevront une médaille d'or, deux médailles de vermeil et des mentions honorables.

Les concours seront clos le 15 février 1899 et les projets devront être adressés à M. le comte de Francqueville, 33, rue François-Ier.

De plus, le comité se propose d'organiser, en même temps que l'exposition des œuvres modernes, une *exposition rétrospective d'amateurs* (peinture, sculpture et arts de la femme). A cet effet, il fait appel aux sociétaires pour qu'ils veuillent bien lui signaler les œuvres de ce genre qui mériteraient d'être exposées.

Expositions.

Elles sont déjà nombreuses, et la place nous manque pour en donner ne fût-ce qu'un compte rendu succinct.

Le *Bulletin* hebdomadaire que la *Revue* fera paraître, à partir de janvier prochain, nous permettra de combler cette lacune, en répondant au désir souvent exprimé par nos lecteurs.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLES

TEXTE

N° 16

(Juillet 1898.)

N° 17

(Août 1898.)

N° 18

(Septembre 1898.)

N° 19

(Octobre 1898.)

N° 20

(Novembre 1898.)

N° 21

(Décembre 1898.)

GRAVURES HORS TEXTE

N° 16

(Juillet 1898.)

N° 17

(Août 1898.)

N° 18

(Septembre 1898.)

N° 19

(Octobre 1898.)

N° 20

(Novembre 1898.)

N° 21

(Décembre 1898.)

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 16

(Juillet 1898.)

N° 17

(Août 1898.)

N° 18

(Septembre 1898.)

N° 19

(Octobre 1898)

N° 20

(Novembre 1898.

N° 21

(Décembre 1898.)

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

MM.

Prince d'ARENBERG, de l'Académie des Beaux-Arts.

AYNARD, Député.

BERTHELOT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

Gaston BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

P. CASIMIR-PÉRIER, Sénateur.

Comte H. DELABORDE, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux Arts.

DELAUNAY-BELLEVILLE, Président de la Chambre de Commerce de Paris

MM.

DERVILLÉ, Président du Tribunal de Commerce de la Seine.

Comte de FRANQUEVILLE, de l'Académie des Sciences morales et politiques.

GRÉARD, de l'Académie française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LABEYRIE, Gouverneur du Crédit Foncier.

Alfred PICARD, Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900.

Alfred SOMMIER.

Marquis DE VOGÜÉ, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ancien Ambassadeur.

Directeur : JULES COMTE

La *Revue de l'Art ancien et moderne* paraît le 10 de chaque mois, en un fascicule d'une centaine de pages, illustrées de nombreuses gravures sur bois, simili-gravures, etc., avec au moins **quatre planches hors texte,** gravures au burin, eaux-fortes, lithographies, héliogravures, etc.

Les abonnements sont reçus au siège de la *Revue*, 28, rue du Mont-Thabor. L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui sont indiquées; les chèques, mandats-poste, bons de poste ou autres valeurs doivent être adressés à M. l'Administrateur de la *Revue*.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Édition ordinaire

Paris	Un an, **60** fr.	— Six mois, **35** fr.	— Trois mois, **18** fr
Départements . . .	Un an, **65** fr.	— Six mois, **38** fr.	— Trois mois, **20** fr.
Union postale . . .	Un an, **72** fr.	— Six mois, **40** fr.	— Trois mois, **21** fr.

Édition des Amateurs (200 exemplaires numérotés).

Tirage sur grand papier vélin, avec texte réimposé, comportant double épreuve sur japon avant lettre et avec lettre, et, quand il y a lieu, les divers états de chacune des gravures au burin, eaux-fortes, lithographies, etc.

Paris	Un an, **120** fr.	Pour cette édition il n'est accepté que des abonnements d'un an partant du 1er janvier.
Départements . . .	Un an, **125** fr.	
Union postale . . .	Un an, **135** fr.	

Prix du numéro, vendu isolément à Paris : 7 fr. 50

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



N
2
R4
t.4

La Revue de l'art ancien et
moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

